КОМИССАРЖЕВСКАЯ

В. Носова

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга рассказывает о выдающейся русской актрисе — Вере Федоровне Комиссаржевской, яркой представительнице русского реалистического театра.

- КОМИССАРЖЕВСКАЯ
  -
  - ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ
  - СТАРЫЙ РУССКИЙ РОМАН
  - ЧЕЛОВЕК НАЧИНАЕТСЯ С ДЕТСТВА
  - ДРАМА ЛЮБВИ И ЖИЗНИ
  - ЖИЗНЬ ПОБЕЖДАЕТ
  - ПЕРВЫЙ СЕЗОН
  - ЗОЛОТАЯ КРАСАВИЦА
  - СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕСНА
  - ЗАГАДКА ТАЛАНТА
  - РАЗВЕРНУТОЕ ВЕТРОМ ЗНАМЯ
  - ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ
  - ПОЗОЛОЧЕННАЯ ШКАТУЛКА
  - КРЕСТОВЫЙ ПОХОД
  - СВОЙ ТЕАТР
  - ЛАБОРАТОРИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ОПЫТОВ
  - ВЕСЬ ПРОЙДЕННЫЙ ПУТЬ — ОШИБКА
  - ИСПЫТАНИЕ ЛАВРАМИ
  - ЧАЙКА РУССКОГО ТЕАТРА
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ
  - КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ

КОМИССАРЖЕВСКАЯ
Валерия Васильевна Носова

Безвременно погибшей сестре моей

Тамаре Носовой посвящается эта книга.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

На русской сцене было очень много хороших актрис, было несколько актрис великих.

Хорошие актрисы, и в особенности великие актрисы, пользовались у русской публики большим успехом, иногда даже как бы преувеличенным, вызывали к себе чрезмерно восторженное отношение. Но было очень немного таких актрис, в которых публика была глубоко, серьезно и трогательно влюблена.

Могут быть даже вполне исторически констатированы только два таких случая: Мария Николаевна Ермолова и Вера Федоровна Комиссаржевская.

Здесь лучшая, наиболее отзывчивая часть публики горела чистым, ровным пламенем. Когда она смотрела игру этих исключительных сценических мастериц, то энтузиазм ее прорывался бурно. Но воспоминания о Ермоловой, воспоминания о Комиссаржевской всегда, все время грели человека, и он, говоря о них, начинал светло улыбаться, и глаза его загорались внутренним огнем.

А вслед за наиболее отзывчивой частью публики — за молодежью, за энтузиастами, за театралами — и вся большая публика вынуждена была признать исключительную ценность, неоспоримое совершенство сценической работы этих двух первоклассных звезд театрального неба.

Я оставляю в стороне какую бы то ни было параллель между этими двумя актрисами и скажу только о Вере Федоровне Комиссаржевской…

Я хочу попытаться уяснить себе и другим, в чем заключался секрет этого необычайного обаяния Веры Федоровны, почему публика в нее влюблялась и почему она влюблялась в нее не бравурно, не фривольно, не внешне, а, как я уже сказал, глубоко и серьезно.

Конечно, Вера Федоровна обладала обаятельной сценической наружностью, милым голосом, большим диапазоном возможностей, позволявшим ей создавать столь различные фигуры, природной живостью, которая была еще изощрена углубленной сценической техникой, и десятками других отличных качеств, которые, соединившись в одном лице, уже обеспечивали большой сценический успех Но ведь совершенно же смешно и как то даже неприлично говорить по поводу Комиссаржевской о «большом сценическом успехе». Дело не в большом сценическом успехе, а во влюбленности всей культурной

части целого народа или даже нескольких народов. Дело именно в том, что Комиссаржевская сделалась как бы какой-то представительницей культурных масс, если можно так выразиться (стоявшие тогда за пределами культуры действительные массы, к сожалению, не могут быть приняты в расчет), представительницей и, вместе с тем, какой-то утешительницей, как будто эти культурные массы во всякое время готовы были сказать: «Очень скверно жить в нашей стране, очень тяжело приходится нам все существование. Иной раз можно прийти в отчаяние от этих ужасных будней, от этого свинцового неба, от этой безотрадности, от этого издевательства. Но все это можно перенести. У нас есть какие-то светлые залоги; у нас есть какие-то волшебные просветы. У нас есть несколько любимых, необычайно высоко настроенных, полных симпатии, жалости ко всему хорошему писателей: есть у нас Толстой, есть Короленко, есть Чехов. И в разных других родах искусства есть такие, которых мы трогательно любим и которые являются для нас каким-то обетом и каким-то призывом. Есть наша чудесная Комиссаржевская, какой-то белый цветок, немного таинственный, с нежным, вкрадчивым, хрупким ароматом, цветок, которому, однако, так и надо расти в стране униженной и оплеванной, сумеречной. Этому цветку надо там расти и надо сиять, надо благоухать Во всяком другом месте этот цветок не совершил бы подвига, а был бы просто прекрасен; во всякой другой стране им просто любовались бы, а мы его обожаем, нам он нужен, без него нам просто жить нельзя».

Известно, что Комиссаржевская сама считала в течение долгого времени своим девизом слова: «Жизнь начинается там, где начинается искание правды; где оно кончается, прекращается жизнь».

Прежде всего это надо понимать в смысле преданности Комиссаржевской реализму, то есть художественной правде. В первый период ее жизни, как мне кажется, она просто впитала в себя заветы и атмосферу русского театрального реализма.

В чем заключался русский театральный реализм? В большом искании правдивости изображения типичных людей, типичных позиций, переживаний.

Тип искался реалистически правдивый по своей внешности, то есть в расчете на почти полную иллюзию, будто бы на сцене вы видите действительно живое лицо. Вместе с тем, однако, русскому реализму было чуждо воплощение в лицо, перестающее быть типичным в силу чрезмерной остроты чисто индивидуальных черточек, то есть был чужд натуралистический слепок путем прямого подражания тому или другому живому

образцу. Грибоедов, который в «Горе от ума» дал невероятно живых людей и воспользовался для этого своей огромной гениальной наблюдательностью, обижался, когда говорили, что его люди — портреты.

Не портреты, а типы, — этого искал и русский актер-реалист: некоторую обобщенность, некоторую округленность, нечто такое, чтобы сценический образ жил реальной жизнью и чтобы от него во все стороны тянулись линии ему подобных, которые все концентрируются в этом сценическом образе. К этому надо прибавить, что русский реализм, согласно и литературным своим методам, любил заглядывать внутрь человека, изображать не только внешнее поведение, но воспринимать это внешнее поведение (слова и жесты — ведь ничего другого в распоряжении актера нет), как сопровождаемое глубоко разнообразными и в самих себе чрезвычайно важными «внутренними» переживаниями…

Этот род реализма, то есть умение давать почувствовать внутренний психологический аромат каждого данного действия, Вера Федоровна восприняла в ранней своей сценической деятельности из окружающей атмосферы. Если позднее, после торжественного провозглашения реализма как своей сценической веры, в эпоху «нового театра», Комиссаржевская вместе с Мейерхольдом перешла к условному театру и там создала образы, подобные сестре Беатрисе, — то никакого на самом деле разрыва в ее понимании сценической правды тут не произошло. Комиссаржевская только старалась научиться новому театральному языку, новым приемам, так сказать, проводить между собою и зрителем другого сорта соединяющие провода, но по проводам этим должна была течь та же заражающая сила психологии.

Сестра Беатриса была интересна не новыми формами экспрессии (которые также были интересны), а именно тем, что через эти новые формы давалась возможность испытать с такой необычайной остротой смиренное и экстатическое настроение Беатрисы. Это уже другой вопрос, заинтересованы ли мы были бы теперь в том, чтобы переживать такого рода чувства. Можно прямо сказать, что сейчас сестра Беатриса нам ровным счетом ни к чему. Но дело не в этом, а в способности актрисы дать такую остроту ощущений в самом незаурядном, даже прямо исключительном состоянии сознания.

Сам по себе русский реализм и так же точно тот его вид, который можно назвать символическим реализмом (только ему и служила Комиссаржевская — она никогда не уходила от правды, оставаясь верной положению, что уйти от искания правды,

значит, уйти от жизни), не только не отрицал сценической эффективности, художественной выразительности, но предполагал ее Никогда русский театральный реализм не стремился снизить впечатление до такой степени иллюзии правды жизни, которая уже ходила бы пешком по скучным стезям действительности Если даже русский реалистический актер, играя Чехова, хотел передать пошлость будней, скуку повседневщины, то и это он делал с такой своеобразной приподнятостью, что именно ужас этого «не страшного», пользуясь термином Короленко, зиял со сцены в зрительный зал. Это искусство театральной эффективности В Ф. Комиссаржевская приобрела уже как прекрасная представительница русского реалистического театра.

Но Вера Федоровна не понимала под словом «правда» только внешнюю, художественную правду… Она искала и «правды-истины» и «правды-справедливости». Я не знаю, были ли у Комиссаржевской сколько-нибудь определенные политические взгляды, но чувство скорби за униженных и оскорбленных, чувство какой-то огромной внутренней обиды за человека, за женщину, соединенное с нежным, застенчивым порывом к некоему большому и святому счастью, — это было ей присуще как основной аккорд ее существа.

Вот это и заставило широчайшие массы публики влюбиться в Комиссаржевскую.

А. ЛУНАЧАРСКИЙ, 25/I 1930 г.

(Из сб. «Памяти В Ф. Комиссаржевской»)

СТАРЫЙ РУССКИЙ РОМАН

В самом начале шестидесятых годов прошлого века в Петербург на гастроли прибыла итальянская оперная труппа. На расклеенных по городу афишах среди чисто итальянских имен выделялось одно русское. Оно принадлежало премьеру труппы и привлекло внимание петербургских театралов.

На первый спектакль пришел послушать соотечественников инспектор музыки петербургских императорских театров Ферреро-Джованни на родине, Иван Осипович в России. Давали «Севильского цирюльника».

Едва Альмавива кончил свою знаменитую серенаду, Ферреро сказал себе:

— Типичный лирический тенор. Кантабиле нежное, тихое, без особенно энергичных нот, но меццо всюду необыкновенно по своей задушевности, а фразировка превосходна. Надо поговорить с ним!

В антракте почтительный служитель в красном фраке с театральными программами в руке проводил инспектора за кулисы до двери заинтересовавшего его артиста. Ферреро постучал.

— Войдите! — последовало приглашение на итальянском языке без малейшего акцента.

Ферреро вошел. Навстречу ему поднялся высокий молодой человек в костюме Альмавивы, с длинными вьющимися волосами и темными большими глазами. Резко очерченное лицо его не нуждалось в обычном гриме. Для сцены лучшей наружности артисту и желать не приходилось.

Инспектор, назвавши себя, смотрел на нового знакомого, как на счастливую находку.

— Вы итальянец? — спросил он. — Откуда у вас русское имя?

— Нет, я русский.

— Однако вы отлично владеете итальянским!

— Я прожил в Италии два года, учился там пению, служил у Гарибальди… — перечислял хозяин, усаживая гостя на маленький диванчик.

— У кого же вы учились?

— У Репетто!

Ферреро выразил на своем лице удивление и удовольствие.

— По его совету я остался в Италии, — продолжал артист, чувствуя в вопросах гостя не простое любопытство. — Пел в «Ла Скала» в Риме, в Опорто, потом получил приглашение в эту

труппу. И вот я снова в Петербурге, где кончил университет и даже год служил в департаменте окладных сборов…

Ферреро внимательно слушал. Ему нравился этот образованный молодой человек, умеющий не только хорошо, по-итальянски хорошо, петь, но и полный достоинства.

«Он везде сможет произвести отличное впечатление. даже в царской ложе, — решил про себя инспектор. — Сейчас именно таких артистов нам и надо в русскую оперу».

Помолчав, он спросил:

— Что же, после сезона останетесь в России или снова в Италию?

— Родина есть родина, какой бы она ни была, — твердо отвечал артист. — Мое желание остаться здесь. Правда, русская опера у нас не ценится, ее лишили даже своего театра.

— О, это не так! — поспешил поправить его Ферреро и, приготовляясь к длинной речи, осведомился об имени и отчестве собеседника.

— Федор Петрович, — ответил тот.

— Так вот, Федор Петрович, — продолжал Ферреро, — на месте сгоревшего театра — цирка, помните? — мы уже построили новое здание, специально для оперы. Набрана прекрасная труппа. Большой театр, где когда-то ютилась русская опера, мы передали Петербургской консерватории… Русской музыке открыт широкий простор!

Ферреро мог продолжать бесконечно, но за дверью раздался голос:

— Синьоры, начинаем!

— Мы еще встретимся с вами, Федор Петрович! — приветливо пообещал гость, прощаясь.

«Ну да, — подумал хозяин, — после того, как появятся рецензии в газетах!»

Он не ошибся. Когда отзывы печати, мнения знатоков сошлись вполне с собственным мнением инспектора музыки, он предложил артисту дебют в Мариинском оперном театре.

Для первого выхода поставили оперу Доницетти «Лукреция Борджиа». Партию Дженаро дебютант провел с исключительным успехом. По правилам императорской сцены вновь приглашенный артист до заключения контракта должен был выступить еще два раза. Последующие дебюты решили вопрос, и 15 ноября 1863 года дирекция императорских театров заключила с артистом контракт на четыре года.

Так началась на родине артистическая жизнь и деятельность знаменитого русского тенора Федора Петровича Комиссаржевского.

Переход на русскую оперную сцену быстро поднял престиж и популярность Комиссаржевского. Влиятельная в то время еженедельная газета А. А. Краевского «Голос» писала о нем, как о «чуде из чудес, чуть что не убивающее Тамберлика», именем которого тогда определялось вокальное совершенство. Известный критик того времени Аполлон Григорьев, выступая в журнале «Якорь», к общепризнанным достоинствам певца добавлял: «Он одарен прекрасной сценической наружностью и отлично держится на сцене».

Вскоре творческое счастье артиста соединилось с простым человеческим счастьем, напоминающим страницы многих старинных русских романов, всегда трогательных и неизменно горьких.

Восхищаться артистами в те далекие времена дозволялось только в театре. Артистов вводить в знатные дома можно было лишь как певцов, чтецов, музыкантов, учителей. Ни о каких иных взаимоотношениях светского общества с артистическим миром не было и речи. Вот почему знаменитые артисты, получая приглашения на светские вечера, изыскивали всевозможные отговорки, чтобы отклонить такую честь.

Комиссаржевский приходил в бешенство от унизительных обычаев вроде сервировки ужина для артистов за особым «музыкантским» столом в стороне от гостей, а иногда и в отдельной комнате. Он демонстративно небрежничал с аристократическими посетителями кулис, не делая различия между ними

Старейший Сусанин в труппе, хорошо знавший весь Петербург, Осип Афанасьевич Петров заметил как-то Комиссаржевскому:

— Не все же на одну колодку, есть и среди них хорошие люди. Вот подожди, сведу тебя с одним, говорят, он в «Колокол» пишет! Давно хочет с тобой познакомиться.

И однажды втолкнул в тесную уборную Федора Петровича молодого человека в военном мундире, прогудев за его спиной:

— Николай Николаевич Шульгин, человек прекрасный и твой ярый почитатель. Прошу любить и жаловать!

Представить себе в блестящем гвардейском офицере, сыне полковника Преображенского полка, корреспондента Герцена было трудно. Федор Петрович пригласил Шульгина сесть.

Офицер говорил учтиво, держался скромно, не разглядывал афиш на стене, не перебирал визитных карточек, лежавших в серебряной вазочке на гримировальном столике. Казалось, он весь внимание. Хозяин оценил поведение гостя, и, когда тот, прощаясь, сказал, что отец и сестра хотели бы видеть артиста в

своей гостиной, он не отклонил приглашения, как обычно, и с приветливой улыбкой поблагодарил.

Антракт еще продолжался. Рабочие стучали молотками. Федор Петрович через продырявленное в занавесе окошечко разыскал ложу Шульгиных по присутствию в ней своего нового знакомого. Офицеры, отец и сын, стояли за креслом просто одетой барышни и разговаривали с ней. Военным в театре не разрешалось садиться в кресла до начала действия, на случай присутствия в театре царя. Седая голова, бакенбарды, мундир и орденский крест на шее сообщали отцу военную прямоту и строгость. Дочь была стройна и миловидна, и по тому, как она говорила с отцом и братом, чувствовалось, что она их любимица.

После нескольких встреч за кулисами и дружелюбных споров Шульгину удалось прямо из театра увезти Комиссаржевского к себе. По дороге он рассказал артисту, что сестра его немножко поет и очень хочет, чтобы Комиссаржевский послушал ее и вынес приговор: стоит ли ей учиться?

Полковник был вдов, в гостиной хозяйничала его дочь, Мария Николаевна. В большой комнате было много кресел. Но гостей оказалось мало, и это привело артиста в хорошее расположение духа.

Шульгин-младший и Комиссаржевский вошли в гостиную, когда только что отзвучала мелодия «Венецианской ночи» Глинки. Девушка еще стояла у рояля, не шевелясь. Черное платье подчеркивало стройность фигуры, белизну тонких рук и открытых плеч. Лицо еще горело от музыки, волнения и множества свечей в канделябрах Они струили ровный теплый свет без теней, и пламя их трепетало от громких аплодисментов.

Хозяйка двинулась было навстречу долгожданному гостю, но Федор Петрович серьезно и строго попросил продолжать концерт.

— Вдохновение не выдумка поэтов, — строго сказал он. — Мы ждем нового романса. Пойте, пожалуйста!

Она послушалась, спела один за другим несколько романсов Глинки на слова Дельвига и Пушкина и затем быстрым взглядом пригласила артиста занять кресло возле себя.

Он сказал, не дожидаясь вопроса:

— Мне голос ваш нравится, очень нравится, он свеж и приятен по тембру, поставлен самой природой… Конечно, если вы стремитесь к концертной деятельности, тем более думаете об опере, то учиться надо много и терпеливо. Но вы, полагаю, не артисткой же хотите быть?

Мария Николаевна не успела ответить. Сидевшая с нею рядом важная дама предупредила ее.

— Нет, сударь, нет, — громко заговорила она, — имени-

отчества вашего, простите, не имею чести знать — Мари должна учиться! Это так элегантно, когда девушка хорошо поет. Боже, как я сожалею, что не училась!

Комиссаржевский с любопытством смотрел на неожиданную собеседницу. Немолодая, но все еще красивая и кокетливая, она вмешалась в разговор с достоинством человека, которому нет надобности себя называть.

«Кто же это?» — подумал он, вспоминая дам высшего света.

— Анна Петровна Маркова-Виноградская, в прошлом — Керн, — тихо подсказала ему через веер Мария Николаевна.

Среди гостей Комиссаржевского в лицо никто не знал. Он одевался просто, носил усы и бороду, как было принято, прекрасно держался в любой гостиной и скорее был похож на дипломата, чем на артиста.

По уговору с Шульгиным его гостям не представили, чтобы избавить от просьбы петь.

— Так это Керн?! Та самая Керн, в которую был влюблен Пушкин!

Он встал и красиво, как только один и умел, поклонившись хозяйке, спросил тихо:

— Можно мне сесть за инструмент?

Мария Николаевна, поняв его намерение, радостно и благодарно кивнула в ответ.

И, уже стоя у рояля, артист обратился к Керн:

— Сударыня, окажите мне честь послушать этот романс!

Знаменитый глинковский романс «Я помню чудное мгновенье» как нельзя более подходил к исполнительским средствам Комиссаржевского и собственным его настроениям и симпатиям. Артиста неизменно поражала находчивость, с которой композитор вызывает образ мимолетности простым переходом плавно льющейся мелодии в неустойчивый ритм. И этот образ мимолетности встречи, и очаровательную повествовательность музыки первой строфы, и экспрессивную контрастность последующих строф Комиссаржевский подчеркивал задушевностью и тонкой выразительностью фразировки.

Уже при первых звуках его голоса:

Я помню чудное мгновенье… —

гостиная замерла, и началось покоряющее действие совершенной красоты слова и музыки.

Он исполнял этот романс часто и всегда с особенным подъемом. Но сейчас он поднялся до подлинного и, быть может,

неповторимого вдохновения.

Анна Петровна плакала. Слезы блестели и на глазах девушки. В дверях гостиной стояли полковник и его партнеры по преферансу. Несколько мгновений длилось молчание, а затем начались шум, аплодисменты, негромкие «браво!».

В тот же вечер полковник разрешил дочери брать уроки пения у Комиссаржевского, а брат взялся уговорить артиста давать их. Ему это удалось без большого труда Так Комиссаржевский начал бывать в доме Шульгиных.

Началось быстрое, безотчетное, безоглядное, как бы предназначенное, сближение молодых людей. Но когда Федор Петрович спросил молодого Шульгина, есть ли надежда получить согласие отца на брак их, тот ответил просто:

— Никакой!

— Даже если мы пойдем к нему с Мари оба и будем умолять…

— Боже вас упаси, вы не знаете отца, он сделает все, чтобы вас развести.

— Что же делать? — в отчаянии спросил Комиссаржевский.

— То, что делается во всех романах, — твердо отвечал офицер — Обвенчаться без согласия отца. Мари — совершеннолетняя, она девушка смелая, и я на вашей стороне. Все это нетрудно устроить.

Венчание происходило в Царском Селе, в часы, назначенные для урока. Вечером Шульгины, как всегда, втроем были в театре. Отец дважды заметил в этот день:

— Что-то ты нынче немного бледна, Мари, и возбуждена?

В карете по пути домой полковник добродушно вспоминал спектакль и хвалил премьера:

— Хорош был сегодня наш учитель, отлично пел!

Поздно вечером, когда в доме все утихло, у парадного, взвизгнув полозьями, остановились извозчичьи санки, брат выпустил Марию Николаевну на улицу с большой коробкой для платья в руке. В эту же ночь в кругу ближайших друзей Комиссаржевские праздновали свадьбу.

Шум, поднявшийся в петербургском обществе по случаю романтического происшествия, был таков, что министр внутренних дел счел непременным доложить обо всем царю.

Александр, выслушав доклад, переспросил:

— Вы говорите, что все сделано законным образом?

— Совершенно законно, ваше величество!

— Теперь мы тут бессильны, — решил царь. — Что бог соединяет, человек да не разлучает… Да и тенор хороший…

— А полковник? — спросил министр.

— Полковник уйдет в отставку, разумеется! — ответил царь.

Тем дело и кончилось. Полковник мужественно принял отставку, но отрекся от дочери и уехал в свое родовое вышневолоцкое имение.

Комиссаржевские поселились в доме возле Спасо-Преображенского монастыря, где 27 октября 1864 года по тогдашнему календарю у них родилась девочка.

ЧЕЛОВЕК НАЧИНАЕТСЯ С ДЕТСТВА

Вера родилась очень маленькой и хрупкой.

Она была так миниатюрна, что принимавший ребенка доктор Ипполит Михайлович Тарновский заметил отцу, разводя руками:

— Ну, знаете, первый раз встречаю в своей практике такого прекрасно сложенного ребенка при такой удивительной миниатюрности. Это кукла!

Так он и звал ее, навещая мать.

Несмотря на кукольность, девочка была очень подвижной, здоровой и выросла, не перенеся ни одной детской болезни.

Федор Петрович разучил полдюжины колыбельных, чтобы укачивать дочь. Но только обогатил ими свой репертуар. Девочка же предпочитала унылые песни няни. В праздник и в будни отец нес в дом игрушки, которых Вера не могла еще взять в руки, но Федор Петрович был счастлив уже тем, что девочка, глядя на кукол, улыбалась.

Тоненькая, с изящной белокурой головкой, со смуглым лицом, на котором выделялись большие темно-серые глаза, опушенные темными ресницами, она росла, окутанная заботами и любовью отца, матери, няни, сестер. Улыбка не сходила с ее лица. Она никогда не плакала. Иногда ненадолго улыбка сменялась созерцательно-задумчивым выражением, и тогда ее лицо становилось совсем другим, похожим на мальчишечье.

Мальчишеский задор не покидал Веру, когда она играла с появившимися следом за нею сестрами — Надей и Олей. Она всегда хотела быть мужчиной: то доктором, то артистом, то извозчиком.

Когда Вере исполнилось шесть лет, к ней пригласили гувернанткой Евгению Адольфовну Леман, молодую девушку из хорошей семьи. В доме Комиссаржевских, с его артистичностью, художественным беспорядком, отсутствием буржуазной чопорности, гувернантке не все нравилось, но к Верочке она привязалась, как к своему ребенку. Играя с нею в лото, она выучила ее считать, а затем и читать.

Через год Верочка удивила отца. Федор Петрович, упавши во время спектакля «Фра-Дьяволо», сломал ключицу и должен был пролежать, не шевелясь, две недели. Верочка взялась ему читать и читала не хуже взрослых.

Десятилетнюю Верочку поместили в частную гимназию Оболенской.

Комиссаржевские снимали квартиру в большом так

называемом доходном доме, которых в те времена в Петербурге было много. Окна гостиной выходили на Большую Невку. Девочки любили смотреть в эти окна, забираясь на стул и с него на подоконник. Фыркающие пароходики, словно большие рыбы, били колесами по воде. Нарядная, по-воскресному праздничная толпа заполняла всю верхнюю палубу. Вера, смеясь, посылала рукой привет какому-нибудь пассажиру, обратившему внимание на девочек. После такой смелой выходки сестры обычно спорили: Надя говорила, что это неприлично. Вера оправдывалась:

— Но они там все такие новые!

Она любила новых знакомых, новые романсы отца, новые вещи в доме.

Осенью в сильные ветры и дожди пушечные выстрелы будили тьму ночи, извещая жителей, что вода в Неве угрожающе поднялась. Мать и отец, разбуженные тревогой, вглядывались в окна гостиной и тревожно шептались.

Девочки зарывалась в подушки и в страхе замирали. Приходила няня, ее тихий, спокойный голос прогонял страх. Наутро ночное происшествие казалось сном. Всю жизнь потом Вера не любила пушечной стрельбы, грозы и грома, они всегда вызывали в ней смутную тревогу.

Взрослые часто называли Веру мальчишкой. Но странно, когда Мария Николаевна садилась за рояль, Вера опять становилась девочкой. Ее черные в такие минуты глаза устремлялись куда-то вдаль, и по нежным щекам нередко текли прозрачные слезы. Мария Николаевна играла Шопена.

— О чем ты? — спрашивала она Веру.

— Не знаю, — отвечала рассеянно девочка, — мне так хорошо! Играй еще, мамочка!

Она любила слушать, как отец разучивает роль, готовится к спектаклю или показывает ученикам, как надо брать верхнее «до». Федор Петрович не мешал детям присутствовать на его занятиях. Вера забивалась в угол дивана, затаившись, как мышь. Перед диваном стоял круглый стол, накрытый старинной плюшевой скатертью. Вокруг него такие же старинные мягкие кресла. Отсюда хорошо была видна вся комната, удобно было слушать, когда отец становился к роялю спеть новый романс, арию. На стенах в узких темных рамках висели портреты певцов и композиторов. Под ними — гравюры и акварели с видами Италии. Здесь же висели засохшие лавровые венки.

Однажды Федор Петрович, выйдя в гостиную, услышал серенаду Альмавивы. Низкий детский голос верно и старательно вытягивал:

Но сердце мое полно только тобой,
И надеждою бьется оно, что заветное стукнет окно,
Что на миг я увижу тебя

Другой звонкий голос отвечал музыкальной фразой:

— Продолжайте, вас слушаю я.

— Вера! Надя! — удивленно воскликнул Федор Петрович. — Да откуда вы это знаете?

Они без смущения отвечали:

— Мы поем, как ты с учениками.

— Ну что ж, неплохо выходит! Молодцы! Будете и вы моими ученицами, — шутливо сказал он.

В том же кабинете прошла Вера и первые уроки науки человековедения.

Рядом с ее диваном в тяжелом дубовом шкафу за стеклами мерцали золотые тиснения на корешках книг. Вера рано стала заглядывать в этот шкаф — там она нашла новый чудесный мир Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Тургенева, Белинского и Островского. Тонкие пальцы ее с трудом вытаскивали из тугого ряда заинтересовавшую ее книгу. Делала она это с такой удивительной осторожностью, что отец ничего не замечал.

По вторникам, вечером, в свободные от спектаклей часы в этом кабинете сходились друзья Федора Петровича. Надя любила всех одинаково серьезно; у Веры были избранники, хотя и у них она замечала что-нибудь особенное и всегда немножко смешное. У Анатолия Федоровича Кони, по ее замечанию, усы росли по углам подбородка. Седая голова старого педагога, детского писателя Михаила Борисовича Чистякова не останавливала Веру: смешно поправляя за ушами воображаемые очки, она важно обшаривала воображаемые карманы, вытаскивала из них воображаемый детский журнал и наставительно обращалась к Наде:

— Вот какие книжечки, сударыня, вам надо читать, да, вот эти, а не те, что вы вытаскиваете из папашиного шкафа!

Иван Федорович Горбунов, артист громадного роста, трогательно любивший детей и особенно миниатюрную Верочку, не избежал участи всех гостей. Вера быстро усвоила его манеру рассказывать смешное, и даже сам Горбунов не сразу иногда мог понять, шутит с ним его маленькая любимица или говорит серьезно. И только лукавые искорки в глазах, как рассыпавшиеся алмазы, выдавали Веру. Горбунов сердито грозил ей пальцем,

ласково приговаривая при этом:

— Но талантливо надула, не обижаюсь!

Из многочисленных друзей дома одинаково обе девочки любили Мусоргского. Блестящий офицер Преображенского полка, Модест Петрович вышел в отставку, чтобы посвятить себя музыке.

Невысокий, рано начавший полнеть, он поражал всех и привлекал своими умными, чаще заразительно веселыми, чем грустными, голубыми глазами. В представлении Веры и Нади он был тоже артист — значит, как все они, остроумный, веселый, добрый гость. Девочки видели, что отец встречал Модеста Петровича с особенной радостью, всегда ласково и приветливо, как бы ни был занят. И общая симпатия сестер переросла в искреннюю любовь к композитору.

Едва заслышав в передней его веселый голос, Вера и Надя бросались к дверям с криком:

— Это он, это он!

В огромной шубе с бобровым воротником, запорошенный снегом, Мусоргский напоминал им Деда Мороза. И действительно, в бездонных карманах его шубы всегда оказывалось что-нибудь необыкновенное: то глиняная свистулька, ярко расписанная и похожая звуком на рожок пастуха, то склеенная из цветной бумаги, сложенная гармошкой шляпа, незаменимая в домашнем спектакле, а иногда и букетики анемон — «Дульцинеям моего сердца», по-рыцарски раскланявшись, говорил композитор.

Девочки мешают ему раздеваться, хватают шапку, примеряя ее на себе, и, перебивая друг друга, спрашивают:

— Скорее, скорее, что сегодня будем играть?!

— Да дайте же, барышни, барину раздеться, — вмешивается старый слуга Викентий, помогая Мусоргскому снять шубу. — Вот Федор Петрович увидит! — грозит он.

— А, Модест Петрович! Здравствуй, здравствуй, друг! — выходя из кабинета и крепко пожимая руку гостю, шумит Федор Петрович. — Давно жду, поговорить есть о чем!

Модест Петрович рад всех видеть, в голубых глазах его как будто весеннее небо.

В небольшой уютной гостиной Мусоргский садится за рояль и усаживает к себе на колени Надю. Вера во всем самостоятельна, она удобно прислоняется к плечу гостя и замирает.

— На чем мы остановились прошлый раз? — строго, будто спрашивая урок, говорит он.

Девочки враз начинают песенку на два голоса, разученную с Модестом Петровичем.

— Верно, верно, умницы! Вот что за успехи я вам сыграю,

слушайте!

И композитор играет и напевает своим приятным баритоном что-то совсем новое, никем не слыханное.

Новое и в музыке покоряло Веру, и для нее Модест Петрович часто исполнял еще не записанные вещи. По тому, как девочка становилась необычайно внимательной, как темнели или светлели ее глаза Мусоргский угадывал, легла ли ей на сердце новая мелодия.

Поет он и играет так искренне, так задушевно, что, не выдержав, выходят в гостиную раньше времени Федор Петрович, гувернантка Женечка и даже Викентий нет-нет да и заглянет в открытую дверь гостиной. Он не торопится задвинуть гардины на окнах, зажечь свечи. Музыка сливается с сумерками и как-то особенно трогает.

Но вот раздается резкий звонок.

— А, это Кони, — не отнимая рук от клавишей, говорит Мусоргский. — По звонку слышу, что он сегодня выиграл дело в суде. Свет, дайте свет!

Звонки, новые гости, зажигающиеся свечи, стол для ужина, накрываемый в столовой, навевают на сестер грусть: все это значит для них, что скоро часы пробьют девять и их отправят в детскую. Отправят именно тогда, когда начнется самое интересное: Горбунов будет рассказывать, а все кругом — хохотать до слез.

Чуть заметным жестом, едва уловимой интонацией, мимикой он изображал мужчин и женщин, господ и мужиков, кухарок и барынь, детей и стариков.

Лежа в кровати, девочки прислушивались к доносившимся из кабинета мелодиям «Саламбо», над которой тогда работал Мусоргский. Романтический сюжет и своеобразная восточная мелодика увлекли его, и работа как будто удавалась. Он видел уже новые берега искусства, те новые берега, которым он поклялся служить, сбросивши офицерский мундир.

Комиссаржевский любил талант Мусоргского и нередко полушутливо, полусерьезно говорил:

— Это потому вы так оригинальны и свежи в своем творчестве, Модест Петрович, что консерватории не кончали!

Если случалось при такой беседе присутствовать Чистякову, который окончил Московский университет и развивал в России педагогические взгляды Ушинского, он поддерживал Комиссаржевского:

— Да, наша школа дает знания, но, к несчастью, еще мало учит мыслить.

Своеобразный отсвет таких бесед падает на детство и юность

Комиссаржевской. У нее была прекрасная память, она заучивала стихи с первого чтения. Веру считали способной: она умела быстро понять суть изучаемого предмета, но не терпела в занятиях систематичности. Она легко увлекалась тем или иным предметом и так же легко оставляла его, увлеченная новизной другой области знания. Учителя считали ее ленивой.

Своим равнодушием к школьной жизни Вера была отчасти обязана страстной, но неразумной любви Федора Петровича к старшей дочери Порой ему казалось, что гимназия плоха, и он переводил девочку в частный пансион Спустя две недели, соскучившись без дочери, отец снова забирал ее домой, уверяя себя, что домашние учителя лучше гимназических. Вера училась в гимназии Коломенской, Петербургской, в гимназии княгини Оболенской, была пансионеркой Ивановского училища.

Всю жизнь потом Вера Федоровна чувствовала недостаток образования. Ей приходилось много читать, пересматривать свои взгляды на жизнь и искусство, трудными дорогами выбираться из лабиринта запутанных в ее сознании философских вопросов.

Но тогда ни отцу, ни дочери бессистемность образования не представлялась порочной. Поклонник Мусоргского и Даргомыжского, доброволец армии Гарибальди, Федор Петрович считал, что лучшим учителем всегда остается сама жизнь.

Жизнь для Веры существовала за стенами гимназии и пансионов — в кабинете отца, в его книжном шкафу.

С новой стороны жизнь неожиданно раскрылась перед ней, когда летом вся семья отправилась в Буславль, в имение Шульгиных.

Полковник Шульгин долго не мог простить дочери неравного брака. Но подошла старость, одиночество оказалось слишком тягостным. Соседей он сторонился, сыновья рано побросали военную службу, обманув его ожидания.

Федор Петрович знал, что тесть в душе не простил ему обиды. Проводив семью до Буславля, он сослался на занятость и вернулся в Петербург.

В Буславле все было ново для детского воображения: необозримый русский пейзаж — сплошные березовые и еловые леса с бескрайними озерами покрывали отроги Валдайской равнины, русские избы, крытые соломой, лепились одна возле другой; над каждой избой поднимался и таял в тумане раннего утра горьковатый дым; вечерами у околицы встречали стадо коров, от которых в воздухе долго висел запах парного молока.

Удивляли девочек их деревенские сверстники, робкие и застенчивые, когда с ними говорил барин, и смелые, находчивые в играх с его внучками. Вера вслушивалась в их язык, в котором

много было слов необычных: и русских, казалось бы, и нерусских; ее смешила деревенская распевная манера говорить. Необычность языка и удивляла и привлекала странною новизною.

Барский дом с колоннами, деревянные отполированные временем стены комнат и обязательный флигель в саду, напоминавший флигель пушкинской няни, полюбился сестрам. К дому примыкали оранжерея и сад с вековыми липами.

На стенах низких комнат висели семейные портреты дедушек и бабушек. В гостиной старинные английские часы мелодично отбивали каждые полчаса. А порыжевший кожаный диван около стола стал любимым уголком всех трех сестер. Стеклянная дверь из гостиной вела на балкон, где пили утренний чай.

Вечерами собирались в гостиной. Мария Николаевна не могла жить без фортепьяно. Расходились, когда в открытую дверь балкона на потрескавшийся паркет падал зеленоватый свет луны.

Федор Петрович не собирался делать из дочерей актрис, он отбрасывал подобную мысль от себя, но вся обстановка в доме готовила их к сцене. И тут уж отец ничего не мог сделать.

Домашний театр с переодеванием в мамины платья, со зрителями и аплодисментами девочки считали самой увлекательной игрой, самой лучшей на свете. Очень рано стало их мучить желание побывать за кулисами настоящего театра, взглянуть на отцовскую уборную, увидеть все то, о чем постоянно говорилось в доме, во что они играли, никогда еще не видя.

После долгих отказов отец все-таки сдался на просьбы и решил взять с собой Веру и Надю на репетицию.

И вот наступил долгоожидаемый день. В десять часов, как всегда, подъехала к дому театральная карета. Это был большой облезлый и снаружи и внутри «сундук», как его называли актеры, рассчитанный на десять человек. После спектаклей в этом «сундуке» дряхлые лошади с дряхлым кучером развозили артистов по домам, а утром приезжали за ними на репетицию, затем на спектакль.

Еще за завтраком Федор Петрович сказал Вере:

— Если успеете одеться, возьму сегодня с собой. Но ждать не буду ни минуты.

Он надеялся еще помешать поездке этим жестким условием, но ошибся. Наспех проглотив булку с маслом, горячий чай, Вера бросилась одеваться. Всегда быстрая, теперь она превратилась в один порыв. Надя, соскользнув со стула, мгновенно последовала за нею. Быстро расчесаны и связаны тугим бантом волосы, одеты серые шерстяные нарядные платья, и девочки уже готовы.

Но Мария Николаевна строго диктует:

— В карете холодно, поедете в теплых ботах!

Девочки рассчитывали надеть бальные легкие туфельки, а в боты годятся только башмаки. Девочки покоряются: здесь распоряжается мама, и она не уступит. Шерстяные платки уже на головах, услужливый Викентий помогает барышням поскорее одеться и выйти.

Федор Петрович еще только поднимался из-за стола, а сестры уже сидели в карете, замирая от волнения.

У артистического подъезда девочки ловко выпрыгивают из кареты. Притихшие, не отставая от отца ни на шаг, робко входят в театр, минуют узкие душные коридорчики и, наконец, попадают в мир театральных кулис, декораций, страшных театральных машин, зеркальных фонарей и ламп. Артисты, хористы, оркестранты еще только съезжаются. Они разбрелись по уборным, прохаживаются в фойе, спорят в коридоре с дирижером.

На сцене только рабочие: идет подготовка сцены к репетиции и вечернему спектаклю. Комиссаржевского здесь любят за талант, за демократизм, за простоту и отзывчивость и немедленно переносят любовь к отцу на детей, как только они появляются у кулис.

Впрочем, девочек скоро оставили в покое: грохот молотков и визг механизмов не давали ни слушать, ни говорить. Предоставленные себе, маленькие гости мигом со всем познакомились и стали бегать по сцене, забавляясь покатостью пола, поднимавшегося горкой от рампы к заднику, где сегодня изображалось нагромождение грозных скал.

Отец был занят только в первом акте и поторопился увезти дочерей, но дело было сделано. За первой поездкой последовала вторая, за нею третья, и сестры стали частыми гостями за кулисами Мариинского театра.

Вере нравились мужские партии. Нежная и грациозная девочка, она любила изображать властных и сильных людей, обуреваемых страстями. В ту зиму репетировали «Демона», впервые показанного 13 января 1875 года. Партию Демона Вера знала наизусть еще с репетиций и часто забавляла рабочих, разыгрывая сцены из новой оперы.

Вот она с поразительной точностью передает музыкальную интонацию арии Демона, но ее воздушная фигурка, кажущаяся совсем маленькой на огромной сцене, заставляет артистов добродушно улыбаться. И только постоянная участница их сценических игр, партнерша отца, певица Рааб, большой друг девочек, аплодирует из ложи:

— Хорошо, Верочка! Но не заставляй своего Демона так страдать в этом месте. Здесь он размышляет. И не болтай руками! Демон ведь дьявол, он равнодушен ко всему и внешне спокоен.

Один за другим появляются в оркестровой яме музыканты. Это сигнал — девочкам пора занять свое место в ложе рядом с Рааб.

Сестры начали бывать в театре и вечером. Они приезжали с Марией Николаевной, иногда в их ложе сидели Мусоргский и Горбунов. То были уже настоящие праздники для девочек.

Таких дней в ранней жизни Веры было много. Но она не думала и не мечтала о сцене. Просто жизнь и люди театра казались ей интересными, а играть в театр было гораздо веселее, чем учить уроки.

Федор Петрович постоянно твердил, что не желает видеть дочерей актрисами, а между тем сам способствовал больше всех их тяготению к театру. Превосходный чтец, он часто читал вслух семье классические пьесы, и знавшие хорошо отца говорили впоследствии, что в интонациях Комиссаржевской они слышат выразительность и манеру Федора Петровича.

И сам Федор Петрович не удерживался от того, чтобы не вмешаться в их детскую игру в театр. Как-то Мария Николаевна решила устроить детский спектакль сюрпризом мужу, не прибегая к его помощи. Выбрали старую комедию в стихах под заглавием «Которая из двух?». Одну из двух играла Верочка, другую — Надя. Репетиции скрывали от отца, но он как-то узнал о семейном заговоре и объявил, что будет сам режиссировать спектакль.

Спектакль прошел прекрасно. Один из участников его, Андрюша Фрей, вспоминая этот вечер в доме Комиссаржевских, рассказывал:

«Мария Николаевна суфлировала из кабинета Федора Петровича. Роль я отзубрил, что называется, назубок… но, посмотрев в щелку двери, струсил до непозволительности. В зале я увидел всех главных корифеев русской сцены. Я сразу испугался. Колени мои дрожали, и, несмотря на все подбадривания Марии Николаевны и Федора Петровича, я еле мог выйти на сцену. А мои партнерши и в ус не дули. Обе девочки играли очень хорошо».

Праздничная, счастливая пора детства для Веры миновала слишком рано, оставив в ее душе горький след на всю жизнь.

Сначала умер в своем буславльском имении старик Шульгин. Старший его сын, Николай Николаевич, вынужден был принять на себя имение и заняться хозяйством. Свою часть наследства Мария Николаевна получила в деньгах, и Комиссаржевские купили небольшое поместье под Вильной с домом, землею и садом. Его назвали Марьином.

Мария Николаевна с дочерьми покинула Петербург, девочек отдали в Виленский институт благородных девиц, но все длинное

лето, рождественские, пасхальные каникулы и просто праздники они проводили в Марьине. Федор Петрович принял решение не возобновлять контракта с Мариинским театром и переселиться в Марьино. Но в Вильне после нескольких концертов Комиссаржевского представили княжне Курцевич, и неожиданно для него самого повторился старый русский роман. Наследница древнего литовского княжеского рода переселилась в Петербург, и темные призраки несчастья стали прокрадываться в солнечную Марьинскую усадьбу.

Вере исполнилось тринадцать лет, когда оно разразилось.

Поступившая в дом Комиссаржевских гувернанткой вместо Женечки и до конца оставшаяся преданным другом Веры Федоровны Анна Платоновна Репина вспоминала о тех днях так:

«Худенькая, хрупкая девочка с темными глазами и светлыми кудрявыми волосами, с подвижным, вечно изменявшимся выражением лица, впечатлительная, откровенная, добрая, ласковая, вспыльчивая, но отходчивая, Верочка чутко относилась ко всему окружающему. Своим детским сердцем она многое понимала в отношениях старших и рано узнала горести жизни».

Казалось, все были довольны покупкой Марьинского имения. Правда, здесь не было романтики Буславля, но место считалось красивым. С одной стороны усадьбы протекала веселая речка Вилия, с другой — сиял зеркалом огромный пруд.

Федор Петрович разбил вокруг дома цветники, по его плану прорубили просеку от дома до железной дороги. В окна можно было видеть проходящие поезда. Завидев столичный поезд, девочки выбегали на просеку и ждали гостей из Петербурга.

Есть что-то притягательное в мелькании вагонов, уносящих людей в неведомую даль, в шуме проходящих поездов, в убегающей за горизонт ленте железнодорожного полотна. Глядя в окно, Вера часто задумывалась, какое-то тревожное чувство закрадывалось в душу, казалось, что и ей куда-то надо спешить, куда-то идти.

Опьяненные летним днем, Вера и Надя лежат на траве возле пруда. Пахнет жаркой травой и мок рой ряской. Тишину замершего дня нарушают шмели и стрекозы. Они перелетают с серебряных веток ивы на гладь пруда и вновь на ветви ив. Вера пристально следит, как одна из стрекоз на мгновение задерживается на воде.

— А знаешь, Надя, — обращается она к сестре, — если человек очень, очень захочет что-то сделать, то непременно это сделает.

Надя настороженно слушает, не догадываясь, к чему ведет этот разговор. Она привыкла к неожиданным поворотам мысли

сестры.

— А ты, ты можешь поверить во что-нибудь очень, — продолжает Вера, — например, что можешь Пройти по этому пруду?

Надя приходит в ужас: конечно, ей не пройти через пруд, ведь она не Христос. Няня говорит, что Христос все мог. Но она, Надя, сомневается, в их пруду даже сам Христос утонул бы, если он не умел плавать. Однако сознаться перед Верой, что она, Надя, чего-то не умеет, стыдно. И потому девочка нерешительно идет к воде. Оборачивается. Испытующие, серьезные, полные любопытства глаза Веры властно устремлены на нее. Надя решительно ступает в пруд и, конечно, тут же проваливается в тину. Испуганная не меньше сестры, Вера бросается ей на помощь. На берегу, когда опасность уже миновала, Вера грустно и упрямо говорит:

— Значит, ты не до конца верила!

Без веры в людей, в справедливость, в любовь она не представляла свою жизнь. А между тем на глазах у нее рушились и вера, и справедливость, и любовь.

Федор Петрович стал подолгу задерживаться в Петербурге. Приезжая в Марьино, он всегда чем-то был недоволен. Его раздражало все: и беготня детей по дому, и задержавшийся на полчаса обед, и просто плохая погода. Он мрачно ходил из комнаты в комнату. Мария Николаевна молча садилась за фортепьяно. Они старались скрыть от детей семейные раздоры, но и девочки бросали свои забавы, расходились по углам, догадываясь и ожидая чего-то грозного и непоправимого.

Непоправимое случилось вскоре, но без них. Вера узнала от Викентия о разговоре отца и матери со слезами и упреками. Комиссаржевский поспешно уехал в Петербург.

Спустя несколько дней Вера и Надя, как обычно, возвращались с прогулки усталые, с охапками полевых цветов. На черной крышке фортепьяно лежало письмо. Увидев бледное заплаканное лицо матери, девочки бросились к ней.

— Это от папы, — стараясь говорить спокойно, показала она на заштемпеленный конверт. — Нужно быть мужественными, девочки, отец оставил нас!

Долго и молча, прижавшись друг к другу, стояли они втроем у знакомого окна. Красно-золотистые лучи заката гасли в сразу опустевшей гостиной Потом промелькнула в сумерках лента поезда. Как будто ничего не случилось.

Но Вера уже знала, что так же, как поезд, прошло ее детство.

ДРАМА ЛЮБВИ И ЖИЗНИ

И вот сестры снова стоят у окна Но это другое окно. За ним — мостовая петербургской улицы, по которой, громыхая, тянутся телеги, груженные то ящиками, то бочками, то тугими мешками Это Гончарная улица, возле железнодорожных товарных складов. Обратные подводы мчатся порожняком, подпрыгивая и грохоча на булыжной мостовой.

Марьино давно продано. Мать не только согласилась на развод — она приняла вину на себя и оплатила все расходы по делу.

Отец женился на княжне, и ребенок их, Федор Федорович Комиссаржевский, получил законного отца. Вернувшись из-за границы после брачного путешествия, Федор Петрович не возобновил контракта с театром и поселился в Москве.

Надю удалось поместить на казенный счет в женский институт при содействии сводного брата Федора Петровича — дяди Паши, врача Свято-Троицкой общины. Вера перешла из Виленского института в Рождественскую гимназию.

Сестры одинаково не интересовались классными занятиями. Надя воевала с педагогами в институте, Вера — в гимназии. Они обе не выносили расписаний, застывших правил, определенности, порядка ни в школе, ни дома.

Простая размеренность в укладе жизни была им в тягость. За обед садились, как наказанные. Зато ночью Вера вставала с постели и начинала искать в шкафу или в буфете кусок хлеба, уверяя, что вкуснее ничего на свете нет.

Чтобы развеять грустное настроение домашних, Вера прибегала к сценическим импровизациям. Она ставила два крёсла рядом и, пересаживаясь с одного на другое, вела живой разговор между Петром Ивановичем и Марией Семеновной — всегдашними и любимыми персонажами ее театра.

Восхищенная игрою сестры, Надя принималась уговаривать Веру:

— Ты бы, Вера, пошла в Александринку, прямо к директору и показала бы ему хоть твою старую деву. Ты так замечательно изображаешь, как она кокетничает, как воображает, что в нее все влюблены… Ты только покажи директору все это, он сразу возьмет тебя в труппу. А там уже все — и слава и деньги…

Вера слушала как зачарованная, но потом со вздохом прерывала соблазнительницу:

— А интриги? Ты забыла об этом? Забыла, как папа

ненавидел дирекцию за постоянное интриганство? Горбунов разве не говорил, что и сами артисты готовы заклевать всякого, кто не сумеет себя отстоять….

Надя должна согласиться с доводами сестры и, в свою очередь, вздыхая, думает вслух:

— Господи, но как же нам помочь мамочке? Может быть, нам поступить куда-нибудь на работу?

На табачную фабрику, например? Берут там подростков, как ты думаешь? Тебя возьмут, а меня?

— Не знаю, может быть, берут, а может быть, и не берут. А может быть, бог нам поможет, встретится какой-нибудь миллионер, влюбится в меня, сделает предложение, а я скажу ему: «Да, я согласна, но только если вы обеспечите на всю жизнь сестру и мамочку…»

— А если он старый, лысый, безобразный, как в песенке Мусоргского?

На такого рода возражениях мечтательный разговор обрывался. Мысль о сцене была гораздо ближе Наде. Через того же дядю Пашу, домашнего врача крупных фабрикантов Рукавишниковых, ее пригласили на каникулы в их имение под Петербургом на станции Сиверской, где они устроили народный театр. Надя сыграла там несколько ролей. Зимой ее отпросил у матери старый знакомый для участия в клубном спектакле. Надя решила, что станет актрисой, и теперь уже Вере приходилось отговаривать сестру от этого решения.

Мысль о замужестве, как выходе из тяжелого положения семьи, казалась Вере более практичной. Она даже приняла одно предложение и вышла из гимназии, сделавшись невестой.

Однако против столь раннего брака резко и решительно восстал Федор Петрович, и ему удалось расстроить свадьбу. Вера примирилась, не жалея о потерянном женихе. Вразумительные доводы отца против поспешности в решениях, связывающих людей на всю жизнь, она запомнила. Но предотвратить новые встречи, естественно вспыхнувшую первую, настоящую, глубокую и восторженную любовь они не могли.

В те годы в Петербурге и в светских и в артистических кругах одинаково радушно принимали красивого молодого художника, интересного пейзажиста. То был граф Владимир Леонидович Муравьев, сын герольдмейстера Муравьева и внук Муравьева-вешателя, прославившегося жесточайшим разгромом польского восстания и получившего за то свой графский титул.

При первой же встрече с Верой Федоровной избалованный средой и воспитанием светский красавец влюбился в дочь знаменитого тенора, а вскоре вызвал ответное искреннее, наивно-

романтическое и пылкое чувство. Сближение началось в мастерской художника. Он рисовал один за другим портреты прелестной девушки, обожая и ревнуя, то дерзкий, то нежный, сжигаемый и связанный страстью.

Очарованная художником Вера не замечала его легкомыслия и сама готова была на самые невероятные и наивные поступки.

— Нам надо проверить наши чувства, — сказала она однажды Муравьеву.

— Как? — выходя из-за мольберта, спросил он.

— Не будем встречаться два месяца! — объявила Вера Федоровна. — Тогда все станет ясно.

— Хорошо!

Влюбленные приняли решение без спора, но если светский красавец мог забыться в лесу, гоняясь за зайцем или лисою, то Вера Федоровна считала дни добровольной разлуки. Жених, явившийся в Петербург за день до назначенного срока испытания, еще не успел отойти от пьяного лесного угара, как Вера Федоровна рано утром прибежала к нему.

Вопрос о свадьбе был решен тогда же, и Вера Федоровна стала женою графа.

Любовь к Муравьеву была первой любовью Веры Федоровны. То была весна ее жизни, когда весь мир представляется прекрасным, когда все думы — о нем, все чувства — для него, когда хочется быть красивой, умной, доброй, когда немыслимы один день, одна минута, прожитые без душевного единения с тем, кого любишь.

Муж, дом, любовь всецело заполнили ум и сердце молодой женщины. Она была счастлива безотчетно и безгранично.

Анна Платоновна встретила однажды свою воспитанницу в Гостином дворе.

«Она кинулась ко мне, — вспоминает Репина, — веселая, счастливая, и рассказала, что она вышла замуж, что муж ее — художник, многообещающий талант, что они не богаты, но счастливы. Подробностей, толкового, практического рассказа об обстановке их семейной жизни не было. Было только светлое ликование молодости, беззаботное, самонадеянное».

Светлое ликование продолжалось недолго. Чуть не в первых же дней совместной жизни начались жестокие размолвки и ссоры. Следом за ними вспыхивало страстное сближение, и за ним вновь резкости непонимания, слезы обиды, тоска. И вновь надежды. И с ними страстное ожидание мужа, пропадавшего целый день в мастерской после таких ссор.

Переставляя лампу с места на место, то прибавляя, то убавляя в ней свет, Вера Федоровна погружала гостиную в мягкий

голубоватый полумрак. Пытаясь занять чем-нибудь мятущееся воображение, она брала книги, раскрывала то одну, то другую, не дочитав и страницы. Раскрытые книги лежали в беспорядке вокруг нее на диване, на кресле, на столе. Старинные гравюры с трагическими ликами мадонн украшали стены, и в голубом полусвете Вера Федоровна подолгу вглядывалась в их лица, пока они не оживали в ее воображении.

Со столов не сходили гвоздики и розы зимою и летом. Они шли из Ниццы в маленькие петербургские подвальчики. Графу Муравьеву их доставляли, как вино, табак, книги, по раз сделанному заказу. Долги графа росли, но он не желал отказаться ни от одной из своих привычек,

Склонясь над цветами, Вера Федоровна думала свою думу.

Вот он придет, усталый от вдохновенной работы, от мучительного недовольства собой. В теплых ладонях его рук еще сохраняется запах краски, льняного масла; на твердых манжетах — карандашный набросок, недописанные слова стиха. Он садится на широкий диван, не говоря ни слова. Но она понимает все и говорит о том, что истинный талант никогда не удовлетворяется сделанным, что успех никого не делает лучше. Завтра она, его жена и друг, посмотрит, что он сделал, и вместе они рассудят, что переписать, что оставить.

Она улыбается, заслышав звонок, и, взглянув в зеркало, наскоро закалывает волосы, разметавшиеся по узким, как у девочки, плечам.

Но на лице мужа нет и тени усталости. Он свеж, бодр и рад улыбке жены. Он принес с собой запах вина, ресторана и табака.

— Ты работал сегодня? Ты был в мастерской?

— Да, но, знаешь ли, зашел Константин Яковлевич Крыжицкий, поехали посмотреть его картину, потом на острова, нельзя же, он получил золотую медаль… Ну и вот так весь день!

Улыбка сходит с лица Веры Федоровны. Муж бросается целовать ее, надеясь бурным взрывом страсти предотвратить столкновение, и выходит победителем в недолгой и неравной борьбе. Но чаще маленькая, миниатюрная женщина, сжавшись недоступно в углу дивана, глядя в упор на мужа, говорит:

— Для тебя искусство только развлечение… Ты готов променять мастерскую на ресторан, на охоту, на карты в любой момент… Если ту не в состоянии отдать жизнь искусству — ты не художник…

— Что ты понимаешь в искусстве? — грубо обрывает он жену. — Наводи красоту в гостиной, занимайся своими туалетами, но не читай изречений из прописей…

Иногда он возвращался из мастерской и с пятнами краски на

полах пиджака и усталый. Но он никогда ни в чем не сомневался; поужинав, он просто ложился спать. Слушая сквозь сон Веру Федоровну, он соглашался, что летом на даче они будут вместе ходить на этюды, советоваться обо всем, жить иначе. Менялась петербургская квартира на пригородную дачу, дача на усадьбу в отцовском имении, усадьба на петербургскую квартиру, но все оставалось по-прежнему.

В отчаянии Вера Федоровна вызывала Надю, требуя совета, поддержки, и уже не могла жить, не имея возле себя сестры.

«Забившись на чердачок пригородной дачи, принуждая себя не слышать тяжелых столкновений между женой и мужем, я, бывало, обмирала от страха, — рассказывала впоследствии Надежда Федоровна. — Мне чудилось, что вот-вот наступит мгновение… и одному из двоих — или ему, или Вере — не станет места на земле. Только бы не упустить нужного мгновения, не дать случиться непоправимому…»

Такая жизнь не могла длиться слишком долго. Менее чем через два года непоправимое совершилось. Случилось по злой воле судьбы так, что Надежда Федоровна не только не помешала, но и явилась главной виновницей драмы.

Разрушилась не только семья Веры Федоровны, не только был потерян любимый человек. Была осквернена вера в искренность человеческих отношений, вера в дружбу, в любовь, в самое жизнь.

Вспоминая об этом непереносимом душевном горе, даже спустя многие годы Вера Федоровна не могла унять дрожи в голосе, она задыхалась от боли:

— После того он пришел ко мне снова, и клялся, и уверял, что меня любит, но я узнала, что связь продолжалась… Он же лгал, все время гадко лгал. Тогда случилось со мной что-то ужасное. Я сошла с ума и была в сумасшедшем доме целый месяц.

Да, то было острое помешательство. Мгновениями сознание возвращалось, но вместе с ним возвращалась и боль, и тоска, и отчаяние.

— Не хочу, не хочу жить! — шептали ее искусанные в беспамятстве губы.

Когда наступило просветление, больная впала в опасное состояние равнодушия и безразличия. Часами лежала она с раскрытыми, устремленными в одну точку глазами, и только блеск этих глаз выдавал в них жизнь.

— Сыграть Шопена? — спрашивала Веру Мария Николаевна.

— Все равно, как хочешь, — отвечала она.

Иногда Оля садилась в кресло возле сестры, раскрывала томик со стихами любимого Верою Пушкина. Но, едва прослушав стихотворение, Вера просила сестру:

— Не надо!

Решено было перевезти Веру Федоровну в Липецк. В то время старинный русский курорт получил большую известность благодаря открывшимся новым источникам минеральной воды.

Сопровождала Веру Федоровну ее младшая сестра. Ольгу отделяла от старших сестер стена возраста. Вера Федоровна только в Липецке настоящим образом познакомилась и подружилась с нею Оля уступала сестрам в миловидности, но была так же талантлива. Она охотно училась в гимназии, а потом работала в парижской мастерской известного скульптора Аронсона.

Сестры поселились на тихой зеленой улице. Комнатка была невелика, но зато ее окна смотрели в сад. Весной он был полон запахов цветущих деревьев, а ранней осенью золотился спелыми плодами Выглянув из окна, можно было поймать ветку и рвать яблоки. В окна часто заглядывало солнце. Прорезая лучами кружевную вязь листьев, оно веселыми зайчиками бегало по стенам и потолку.

Оля любила порядок во всем, она стала не только другом сестры, но и сиделкой. Никакие просьбы Веры не могли заставить Ольгу отказаться от распорядка дня, намеченного профессором Мушкетовым.

— Верочка, — и строго и нежно говорила Оля, — человек должен надеяться всегда только на свои силы А у тебя сейчас совсем их нет. Как дальше-то будешь жить? А жить надо, грех убивать самое себя. Ну давай вместе пить мушкетовскую воду.

И Оля первая залпом выпивала стакан воды, первая садилась за стол и с аппетитом принималась за обед.

Вере Федоровне постепенно становилось лучше. Она стала заметно спокойнее. Горькие думы о случившемся не покидали ее, но боль души, казалось, ушла куда-то вглубь, усилием воли уже можно было заставить себя думать и о другом. И только по ночам, когда в спящем городе становилось тихо-тихо, вдруг набежавший ветер, запутавшийся в ветках деревьев, вызывал острые воспоминания: Петербург, дача, вот такой же шум за террасой, ночь и томительное, полное неизвестности ожидание мужа…

«Все ложь! ложь! ложь!» — кричало сердце.

— Оля, Оля! — в страхе будила она сестру. — Давай почитаем что-нибудь, — лихорадочно просила она.

Оля понимала все. Ее заботы помогли сестре встать на ноги.

Вера Федоровна переживала свою драму с не меньшим благородством, чем ее мать. Первой заботой те по возвращении в Петербург стала сестра и ожидавшийся ребенок. Чтобы получить развод и дать возможность бывшему мужу жениться на сестре,

Вера Федоровна, как раньше мать, взяла вину на себя.

Последнее ее свидание с Муравьевым было тяжелым. Она рассказывала об этой встрече своему другу и биографу Н. В. Туркину: «Я едва не сделалась самоубийцей, — говорила она — Я застала его в мастерской. Я нарочно прошла туда, чтобы ни с кем не встречаться, и там произошло наше объяснение. Когда я ему сказала свое решение, он упал на колени и, целуя мои ноги, говорил: «Никогда, никогда этого не будет, разве могу я, узнав тебя, любить кого-нибудь другого'» Его мольбы стали переходить в бурную вспышку. Был момент, когда я стала колебаться, но мысль, что он должен принадлежать той, которая будет матерью его ребенка, отрезвила меня. Я решила защищаться. Я попросила его принести мне стакан воды, а сама смотрела на охотничий нож, который лежал на столике у меня под рукой. Еще мгновение — и я вонзила бы нож в себя, но он послушался меня и пошел за водой. Я воспользовалась этой минутой и убежала».

Но и Надежде Федоровне этот брак не принес счастья.

«…Все те сцены, которые я вынуждала себя терпеть ради моей дочери, были не только отвратительны, но и беспричинны: в меня целились из револьвера, меня жгли нагретыми щипцами для волос или, приставляя кинжал к груди, грозили зарезать».

Прошли не дни, не месяцы, а годы, прежде чем беспомощность, усталость, равнодушие отчаяния сменились у Веры Федоровны желанием найти свое место в жизни. Не было больше грез о чистой, всепобеждающей любви. Но зато родилась жажда борьбы за женскую честь и любовь, за право на чувство и мысль.

Доктора требовали, чтобы друзья нашли Вере Федоровне дело, которое могло бы захватить ее. Конечно, все вспоминали ее артистическое детство. Но вечные сомнения в своих силах мешали ей принять решение.

Мать посоветовала поговорить с известнейшим артистом Александринского театра и педагогом Владимиром Николаевичем Давыдовым.

Прослушав Веру Федоровну, он согласился давать ей уроки за половинную плату, как дочери артиста.

Вера Федоровна возвратилась домой с той ее улыбкой, которой мать не видела уже давно на лице дочери.

Но даже и половинная плата за уроки была не по средствам семье. У Марии Николаевны сердце сжалось, денег не было, и негде было их взять. Сказать об этом дочери она не решилась. К счастью, нашлись знакомые, предложившие нужную сумму в долг.

Свои уроки Давыдов начинал с рассказов о театре, о великих актерах, причем иногда изображал того или другого из виденных

им самим, с кем ему довелось играть на сцене. Только после этого, захватив внимание ученика, он переходил к вопросам сценического поведения актера, постановке голоса, учил понимать характер, читать стихи и прозу. Все было очень убедительно, просто и понятно. Но когда ученику самому приходилось отвечать заданный отрывок или показывать заданную сцену, все оказывалось не так просто и легко.

Давыдов слушал скучая, потом вдруг вскакивал со стула, отодвигал неловкого ученика в сторону, становился на его место и с убийственной карикатурностью изображал неудачную игру. А затем тут же показывал, как надо читать и играть эту сцену.

— Актер должен уметь делать все: играть на сцене, петь, плясать и даже показывать фокусы! — говорил он в заключение урока.

Однако опытный педагог скоро почувствовал, что новой его ученице были нужны иные приемы сценического воспитания. Он постоянно сталкивался с ее манерой по-своему, не так, как было принято, создавать образы, своими средствами раскрывать замысел драматурга, постоянно находя в драматургическом материале и подчеркивая привлекательные качества героини, с желанием по-своему жить в чужих словах и поступках. Самобытность ученицы, заложенная в самой природе ее дарования, была очевидна. Владимир Николаевич видел бесполезность дальнейших частных уроков и предложил Вере Федоровне поступить в театральное училище.

Вера Федоровна не представляла себе, что театральное училище могло чем-нибудь отличаться от всех тех гимназий, пансионов, казенных и частных, в которых она училась. Необходимость подчиняться там всяческим правилам и расписаниям заставили ее отклонить предложение.

Между тем из Москвы от Федора Петровича все чаще и чаще приходили письма. Он умолял Марию Николаевну отпустить к нему Веру с Ольгой, без которых не переставал скучать и грустить.

ЖИЗНЬ ПОБЕЖДАЕТ

Переселение Комиссаржевского в Москву по возвращении из-за границы совпало с расцветом русской национальной оперы. Начиная с семидесятых годов одна за другой появляются оперы Мусоргского, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. Общее увлечение оперной музыкой и громкое имя Комиссаржевского привлекли к нему множество молодых людей, желавших учиться пению. Дирекция Московской консерватории поручила Федору Петровичу заведование оперным классом Среди первых учеников Комиссаржевского оказался Константин Сергеевич Алексеев, по сцене — Станиславский. Ежедневно, по окончании своих занятий в конторе отца, Станиславский отправлялся к Комиссаржевскому на другой конец города, часто не успев пообедать. Очень скоро учитель превратился в друга, чему способствовали не столько уроки пения, сколько разговоры об искусстве.

Когда ученику показалось, что он может уже выступить в какой-нибудь партии, он стал уговаривать учителя поставить оперу. Станиславский предложил даже свой театр-столовую в доме отца, где он со свойственной ему увлеченностью ставил любительские спектакли.

Комиссаржевский согласился. Решили поставить рве сцены из «Фауста» и первый акт из «Русалки» для себя и несколько отрывков для других учеников, Вреди которых, по признанию Станиславского, «участвовали настоящие певцы с голосами не чета моему. Со второй репетиции, — вспоминает Станиславский, — я охрип и чем дальше пел, тем было хуже». За неудачным началом последовал естественный конец.

«Встав на одни подмостки с хорошими певцами, й понял непригодность своего голосового материала для оперы, недостаточность музыкальной подготовки, — говорит Станиславский, заключая свой рассказ. — Мне стало ясно, что из меня никогда не выйдет певца и что мне нужно навсегда расстаться с мечтами об оперной карьере».

Федор Петрович очень любил этого элегантного молодого человека, горевшего страстью к театру и искавшего на сцене свое призвание. Станиславский уже испробовал свои артистические способности в оперетте и балете, отдал дань увлечению оперой. Опытный педагог не стал убеждать ученика продолжать занятия. Дружба же продолжалась, и почти каждый день Константин Сергеевич по-прежнему приезжал к своему учителю.

У Комиссаржевского постоянно толпился народ, причастный

к музыке, театру, консерватории. Станиславский мечтал стать помощником Комиссаржевского по оперному классу, осуществляя с ним новую идею — воспитание физического ритма певца В необходимости такого воспитания Станиславский убедил друга. Изобретатели новой науки целыми вечерами жили, двигались, сидели, пили, разговаривали и молчали в ритме. Но консерватория отказала Комиссаржевскому в организации класса ритма, и Станиславский возвратился к своей идее только через много лет.

Частые беседы об искусстве, участие в любительских спектаклях режиссера Александра Филипповича Федотова привели друзей в конце концов к мысли о необходимости объединить артистов, художников, литераторов Москвы в Общество искусства и литературы.

— Нужен свой клуб, — говорил Станиславский. — Ни на какой другой не похожий и непременно без карточной игры.

К Станиславскому и Комиссаржевскому присоединились Федотов и художник-любитель Федор Львович Сологуб. В 1888 году состоялось торжественное открытие Общества искусства и литературы в заново отремонтированном и превосходно отделанном на средства Станиславского помещении на Тверской улице.

Печать и публика встретили открытие клуба с огромным сочувствием. К театральному залу примыкали фойе и большая комната для художников. Режиссером драматического отдела общества стал Федотов, оперной школой руководил Комиссаржевский.

Друзья встречались теперь в своем клубе. Тут было светло, тепло, шумно, артистично. Вскоре Федор Петрович совсем переселился в клуб, заняв две маленькие комнатки наверху.

Сюда и решил поселить своих хорошеньких дочерей старый артист.

Обычно последние версты пути кажутся особенно длинными. И то легкое успокоение, которое испытала Вера, садясь накануне в московский поезд, сменилось постепенно новым волнением.

— Когда же, когда, наконец, Москва? — повторяла она.

Но вот и Николаевский вокзал. Федор Петрович неловко, чуть смущаясь своей солидности, подбежал к вагону. И когда уже Оля и Вера сошли на перрон и все уже вдоволь нацеловались, радуясь встрече, он долго еще переводил взгляд с одной дочери на другую, любуясь ими.

Извозчики стояли с поднятыми верхами. Ночью был легкий мороз, а днем проглянувшее осеннее солнце чуть растопило мелкие лужицы на мостовой, и булыжник тускло поблескивал.

Дул ветер, но сестры попросили опустить кожаный верх. Вокруг все было необычно, и они жадно смотрели по сторонам на незнакомую Москву.

Узкие петляющие улицы, застроенные деревянными и каменными, чаще одноэтажными домами, крохотные лавчонки с самодельными вывесками, то тут, то там вдали сверкающие золотом купола церквей — все это так не походило на широкие проспекты и громадные площади Петербурга. А когда выехали с Мясницкой и потянулся Охотный ряд, запруженный народом, лошадьми с телегами, груженными овощами, птицей, яблоками, когда услыхали разноголосую, разноликую московскую толпу, Вера и Оля без конца восклицали:

— Вот так Москва!

— Неужели это Москва?!

— И совсем рядом с этими возами, лавочками — Малый театр.

Федор Петрович еще у Красных ворот с гордостью, будто всю жизнь был москвичом, сказал:

— Подождите, вот увидите Кремль, что тогда скажете!

И вот теперь, выбираясь с трудом из шумной толпы Охотного, они увидели зубчатые, старые стены Кремля. Федор Петрович молчал. Вера оперлась о его плечо и привстала, не отрываясь глядя на Кремль. Ветер гнал по бледному голубому небу белые облака. И на этом фоне горели золотые купола кремлевских соборов и Ивана Великого, резко обозначались причудливые башни стен. Почти вплотную к правой стене подходил ров, засаженный деревьями. Стаи галок с криком кружились над голыми верхушками деревьев, над соборными крестами и седой кремлевской стеной.

«Как все величественно и по-домашнему просто, — подумала Вера. — И сами москвичи, наверное, милые, уютные».

И ей захотелось поскорее начать жить в этом новом городе.

Дочери Комиссаржевского сразу же обратили на себя внимание. Один из учеников оперно-драматического училища, организовавшегося при обществе, В. В. Лужский, впоследствии известный артист Художественного театра, рассказывает:

«…Идя утром в школу, увидал, что в подъезд школы вошли две тоненькие женские фигурки в модных тогда длинных ротондах. Ротонды моды не московской, всегда несколько тяжеловатой, больше склонной к солидности, добротности материала, чем модной складке тогдашнего Петербурга. Обе ротонды одинаковой кройки, одна с оттенком верблюжьего цвета, другая посерее, мышиного. Обе с белыми воротниками-шалями.

Вскоре эти ротонды замелькали перед моими глазами

каждодневно, то в подъезд, то из подъезда. Спросил — кто такие. Ответили: дочери приехали к Федору Петровичу из Петербурга. В верблюжьей ротонде, блондинка — старшая, Вера, замужняя, разводка Муравьева; в мышиной, брюнетка — младшая, Ольга, девушка…

Познакомились. Но так — больше шапочно, между занятиями два-три слова, улыбка!

Вера Федоровна всегда живая, быстрая, другая не отстает от нее, но инициатива всегда как будто идет от Веры Федоровны в желании, чуть где что, схватить на лету! То тут, то там подметить смешное или грустное, вникнуть в волнующее нас, учащихся, тут же; или поразобрать, или поострить, на ходу обсудить и… исчезнуть!»

Вера Федоровна устроила из бутафорских театральных вещей и мебели свой уголок. Долгие сумерки зимних дней проводила она с гитарой в руках, и в грустных цыганских романсах незаметно утихала боль ее личной драмы. И кто из тогдашних учеников школы не останавливался в коридоре, проходя мимо, заслушавшись ее пением!

Живая жизнь в школе, в клубе, в обществе побуждала к деятельности, возвращала Вере Федоровне ее прирожденную веселость.

С утра до вечера занимался своей школой и учениками отец. Разучивание гамм, романсов, отрывков, репетиции брали у Федора Петровича массу времени. Вера Федоровна приняла часть забот на себя. Она стала бывать у него на уроках и помогать в работе с учениками.

Как-то раз Станиславский, забежав наверх, торопясь как всегда, на ходу спросил Веру Федоровну, не согласится ли она заменить заболевшую артистку в пьесе, которую он ставит в Охотничьем клубе.

Вера Федоровна, взобравшись на кушетку и с любопытством глядя поверх ширмы на неожиданного гостя, спросила:

— А что вы играете?

— «Горящие письма» Гнедича. Знаете?

— Еще бы, я в Петербурге играла Зину в любительском спектакле!

Станиславский был в восторге.

— Значит, сыграете с нами?

Вера Федоровна согласилась, и 13 декабря 1890 года в Охотничьем клубе состоялось ее первое публичное выступление на сцене перед московской публикой. Станиславский был очень доволен заменой.

Но Охотничий клуб вскоре сгорел, театральный зал Общества

еще не был готов, и Вера Федоровна вернулась к любимой гитаре.

Станиславский не забыл дочери своего друга. В то время театральная Москва много говорила о новой пьесе Л. Толстого «Плоды просвещения». Толковали, что постановку пьесы цензура не разрешила, отчего, естественно, интерес к новому произведению Толстого многократно возрос.

Станиславский во что бы то ни стало решил добиться разрешения, и ему это удалось при условии, что спектакль будет закрытым, только для членов Общества искусства и литературы.

Со страхом и тайной радостью приняла Вера Федоровна предложение сыграть роль шаловливой, избалованной аристократки Бетси. Станиславский уже в те времена вносил в режиссерскую работу много нового: добивался ансамбля даже от любителей, вводил эффектные народные сцены, был очень изобретателен в режиссерских приемах, помогавших актерам ярче проявить характер персонажа. В общем уже тогда начали складываться в представлении Станиславского основные положения будущего Художественного театра.

Репетиции у Станиславского более походили на уроки сценического искусства, и, проходя свою роль под руководством такого режиссера, Вера Федоровна многое поняла и многому научилась. Станиславский работал у всех на глазах и был живым примером как артиста, так и человека. Удивляла всех его неутомимость. Казалось, он никогда не уставал ни физически, ни духовно. Его голос всегда был свеж, дыхание просторно, лицо светло и весело. Он никогда не бывал без дела, но в то же время никогда не суетился, не морщил лба от забот, не хватался за голову, не бранился. Главное же, в любой момент, на полдороге, среди дел он готов был отвечать на все вопросы, правда если касались они искусства или театра. О вещах, посторонних искусству, Станиславский почти не разговаривал. Когда вопрос касался театра, даже в самом беглом ответе его неизменно открывался глубокий и ясный смысл. Такой приверженности к театру, к искусству Вера Федоровна после своего отца не встречала еще ни у кого.

Спектакль состоялся в помещении Немецкого клуба — здание нынешнего Центрального дома работников искусств — 8 февраля 1891 года. Комиссаржевская играла под псевдонимом Коминой.

Сохранилось много воспоминаний актеров и театралов об этом спектакле. Много говорили и о Вере Федоровне в роли Бетси.

«Такой барышни бывшего дворянского круга, и именно круга семей Толстых, Давыдовых, Лопатиных — туляков и орловцев — семей, приблизившихся к разночинству, к влиянию

профессорских и докторских кружков, с налетом… начинающегося декадентства — такой Бетси, как Вера Федоровна, не было на на одной из сцен, — вспоминает В. В. Лужский. — Мне потом пришлось видеть пьесу в других, не только любительских, но и профессиональных театрах Москвы и Петербурга. Ее задор, молодое любопытство, шик во вскиде лорнета к глазам и вместе с тем характерная тупость глаза от сознания своего превосходства при лорнировании трех мужиков с фразой: «Вы не охотники? Тут к Вово должны были прийти охотники», — несомненно, удовлетворили бы все сложные требования Немировича-Данченко и Станиславского… Какая и тогда была в этой актрисе загорающаяся и зажигающая окружающих сила! А сцена с Таней в начале 3-го акта, когда Бетси застает ту за протягиванием нитки и потом заставляет признаться в надувательстве всего спиритического президиума, начиная с профессора, кончая Звездинцевым — отцом Бетси. Сколько ума! Какое предвкушение краха «спиритичества», сколько мести загоралось в глазах Веры Федоровны! А взрывы смеха во время сеанса у молодежи?.. Ее глаза испускали на своих партнеров и в зрительный зал живительные лучики».

В этом спектакле участвовали В. В. Лужский, М. П. Лилина, М. А. Самарова, А. Р. Артем, Н. Г. Александров, А. А. Санин, Станиславский — впоследствии все артисты Художественного театра. Все, кроме Комиссаржевской! Станиславский восторгался не раз игрой Веры Федоровны, но ни тогда, ни позже, будучи уже руководителем Художественного театра, не решился удержать Комиссаржевскую в своих рядах. Слишком резко выделялось ее своеобразие, которого она не подчиняла, да и не могла подчинить никаким режиссерским требованиям. Станиславский, очевидно, это предугадывал.

Сценическим крестным отцом Веры Федоровны стал один из друзей Федора Петровича, великолепный актер Иван Платонович Киселевский. Он был популярен не только в Москве и Петербурге, но и в провинции. Никто лучше Киселевского не играл на сцене в те годы ролей благородных отцов и вообще джентльменов. Удивительно белые, седые волосы, некрасивое, но выразительное лицо, постоянно черный сюртук и безукоризненно завязанный галстук, обворожительный, мягкий, хотя и не громкий голос, красивые руки, завидная пластичность в каждом жесте делали его и в гостиных похожим скорее на аристократа, чем на актера.

Высочайшим образцом актера, в совершенстве владевшего пластикой своего амплуа, называл Киселевского Шаляпин.

«Я любовался этой прекрасной фигурой, — рассказывает Федор Иванович в «Страницах моей жизни» об одной встрече с

ним. — Киселевского пригласили к буфету. Он подошел к столу с закусками и прежде, чем выпить рюмку водки, взял тарелку, посыпал в нее соль, перец, налил немного уксусу и прованского масла, смешал все это вилкой и полил этим на другой тарелке салат. Читатель, конечно, удивляется, что я, собственно, такое рассказываю? Человек сделал соус и закусил салатом рюмку водки. Просто, конечно, но как это сделал Киселевский — я помню до сих пор как одно из прекрасных видений благородной, сценической пластики. Помню, как его превосходная, красивая рука брала каждый предмет, как вилка в его руках сбивала эту незатейливую смесь и каким голосом, какой интонацией — он сказал:

— Ну, дорогие друзья мои, актеры, поднимем рюмки в честь милой хозяйки, устроившей нам этот прекрасный праздник…

Благородство жило в каждой линии этого человека, — продолжает Шаляпин. — «Наверное, английские лорды должны быть такими», — наивно подумал я. Я видел потом в жизни много аристократов, лордов и даже королей, но всякий раз с гордостью за актера при этом вспоминал: «Иван Платонович Киселевский!»

У Киселевского была слабость — он никогда не учил ролей и, надеясь на суфлера, попадал в невероятные положения.

Играя благородного отца в какой-то пьесе, он по ходу действия, придя в гости, спрашивает хозяина: «Бывают ли у вас детки?» Но как-то раз запнулся на этом месте.

— Бывают ли у вас детки? — шипел суфлер.

— Какие девки? — прошипел в ответ Киселевский.

— Детки, детки, детки! — повторял суфлер, но тому слышалось по-прежнему «девки».

Тогда Иван Платонович решил смягчить текст.

— Бывают ли у вас женщины сомнительного поведения? — любезно сказал он.

Иван Платонович постоянно навещал Комиссаржевских. Он не мог без волнения слушать цыганские романсы в артистическом исполнении Веры Федоровны. Когда она умолкала, он говорил Федору Петровичу:

— Вот что значит настоящий талант! Сколько чувства, какая выразительность! Когда же ты выпустишь ее на сцену?!

— Не знаю, что ей больше под силу: опера или драма? — задумчиво отвечал Федор Петрович.

Один из лучших исполнителей роли Несчастливцева в знаменитой комедии Островского, Иван Платонович отвечал словами своей роли:

— Знаешь, какая актриса нам нужна? Душа нужна, жизнь, огонь… Бросится женщина в омут головой от любви — вот

актриса… А ты хочешь ее в оперу! Что такое опера?!

И не раз, обращаясь к Вере Федоровне, он продолжал свою роль:

— Дитя мое, ты знаешь больше других; ты знаешь бурные страсти — и довольно! Кто откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти бриллианты слез? О, если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий. Тебя засыплют цветами, подарками, за одну слезу твою заплачет тысяча глаз… Ты молода и прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты выйдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой…

Вера Федоровна улыбалась сквозь слезы. Невозможно было не поддаться очарованию бархатного голоса старого актера, рассказывающего будто бы о собственной ее судьбе.

Иван Платонович видел Веру Федоровну и в «Горящих письмах» и в «Плодах просвещения». После второго спектакля он говорил ей:

— Решайтесь, решайтесь, голубка, скорее, у вас все есть, что нужно для большой актрисы.

Но в то время вопрос о профессиональной сцене так и не был решен ни отцом, ни дочерью.

Федор Петрович предполагал по окончании курса показать с учениками разученные отрывки из «Евгения Онегина», «Фауста» и других опер не только в Москве, на сцене Общества. Он задумал большую поездку по России.

Летом 1892 года отправились в путь. Поехали с отцом и сестры.

Вера Федоровна унаследовала от матери и отца тонкую музыкальность, хорошую манеру пения. Глубокое, красивое контральто ее производило сильное впечатление на слушателей. Провинциальная пресса, публика тепло приняли Веру Федоровну в партиях Зибеля в «Фаусте» и няни в «Евгении Онегине». Успех дочери был очевиден и для Федора Петровича.

— Ну, уж если суждено, чтобы ты стала артисткой, — говорил он ей, — лучше посвятить себя опере. Но надо, надо учиться! Поехать бы тебе в Париж, к Арто. Какая певица! Какой педагог! Вот только, — грустно заключал он, — деньги, нужны деньги!

Еще накануне поездки по городам России Федор Петрович объявил Станиславскому, что оставляет музыкально-драматическое училище и уезжает за границу. Узнав об этом из письма Веры, Мария Николаевна решила приехать в Москву к своим дочерям.

По московскому небу неслись тяжелые тучи, осенний колючий ветер сбивал последние почерневшие листья с голых

деревьев. Вера Федоровна встретила на вокзале Марию Николаевну и повезла ее в свой уголок.

Когда волнение и радость встречи улеглись, начались бесконечные обсуждения одного и того же горького вопроса: «Что же делать? Как жить дальше?» Выход из жизненного тупика теперь представлялся только в одном — сцена.

Когда-то, думая о помощи в трудном положении, перебирая знакомых артистов, вспомнили о Давыдове; теперь вспомнился Киселевский. Мария Николаевна робко сказала дочери:

— Ты бы написала, Верочка, Киселевскому: он так восторгался твоей игрой! Может быть, он устроит тебя куда-нибудь?

Так и решили: Вера напишет Ивану Платоновичу, и в ожидании ответа от него все трое — Мария Николаевна, Вера и Оля — поедут к дяде Коле в его тверское имение.

Нетерпение ожидания скрашивалось необыкновенным летом 1893 года, гостеприимством дяди Коли, развлечениями дачной жизни.

Наконец в одно прекрасное утро верховой привез со станции письмо. Взглянув на конверт, Вера Федоровна убежала в свою комнату и там открыла его. Киселевский приглашал ее на несколько спектаклей в подмосковном дачном театре, чтобы показаться антрепренерам, набирающим актеров в свои театры на зимний сезон.

Мария Николаевна подняла на ноги весь дом. Начались сборы, поиски денег. Вечером Вера Федоровна уехала.

Спектакли с участием Киселевского шли в Кунцевском дачном театре. Иван Платонович наскоро прочитал с Верой Федоровной две женские роли в пьесе «Денежные тузы» — роль подруги героини и саму героиню Раечку. Он был доволен: Вера Федоровна понимала с полуслова, чего он хочет.

— Времени у нас маловато, ну, да вы умница, вы уже поняли свою Раечку. Я уверен в успехе.

Киселевский, обещавший сезон 1893/94 года служить у Николая Николаевича Синельникова в Новочеркасске, уже писал своему другу о дочери Комиссаржевского, желающей поступить в труппу. Но предварительно сам хотел убедиться, как выглядит не на любительской, а на профессиональной сцене молодая женщина, за которую он должен будет поручиться.

Успех Веры Федоровны был и его радостью.

О первом спектакле заговорили театралы. На второй было уже трудно достать билет. Актеры возбужденно передавали товарищам за кулисами:

— В зале полно рецензентов. Сам Куманин из «Театрала»

пожаловал.

Вся дрожа, вошла она в освещенный полукруг сцены. Резко, словно не своим голосом, произнесла первую фразу. Но уже со второй почувствовала, как покидают ее смутное беспокойство, страх, как голос все больше и больше теплеет, движения становятся увереннее, и вот она уже не Комиссаржевская, а Раечка, обыкновенная хорошенькая, милая девушка, которой так хорошо жить на свете!

В антракте все поздравляли ее с успехом. Киселевский был тут же и лукаво поглядывал на испуганную таким шумным обществом Веру Федоровну. Она слушала комплименты, и в ее больших сияющих глазах Иван Платонович читал вопрос: «Верить этим людям? Я хорошо играла?»

— Хотите, Вера Федоровна, я вам устрою сейчас контракт? — обратился к ней издатель «Театрала».

Настала очередь вмешаться Киселевскому.

Он поднял руку, прося внимания, и торжественно произнес:

— Напрасно побеспокоитесь, потому что ее контракт уже у меня в кармане!

Он приложил руку к груди, словно и впрямь в кармане его театрального костюма лежал контракт. Недоумевающей Вере Федоровне он, улыбаясь, ответил, что она действительно приглашена в Новочеркасск и получит контракт со следующей почтой.

В первую минуту Вера Федоровна растерялась. А потом вдруг почувствовала необыкновенную легкость во всем теле, будто не было утомительного и тревожного дня.

Пусть в новой жизни будут тревоги, срывы, страдания. Но все определилось — она может взять свою судьбу в свои собственные руки.

ПЕРВЫЙ СЕЗОН

Весною, когда Дон и его притоки выходят из берегов, кажется, что Новочеркасск стоит на острове среди моря. Жители города привыкли к наводнениям, и весенние паводки их не пугают, никакой романтики в них они не видят. Но если случится выйти на берег артисту или художнику, он долго смотрит в бескрайние дали. Когда же спадают вешние воды, резко обозначается крутой высокий холм, на котором, весь в садах, раскинулся старый казачий город — резиденция наказного атамана Области Войска Донского.

Летом в жаркую пору, с полудня до раннего вечера, город как будто вымирает, даже куры, ища прохлады, зарываются в уличную пыль. Тогда в неподвижном воздухе растекаются знойные запахи зреющих яблок и абрикосов. Вечерами же, когда над садами поднимается легкий туман, город вновь оживает, движется в неосвещенных улицах, шумит разноголосой быстрой речью и живет до тех пор, пока гремит музыка в городском саду.

По этим темным улицам в самом конце лета 1893 года извозчик в шапке, несмотря на жару, и в кафтане, подпоясанном кушаком, тихим шагом провез от вокзала до гостиницы Веру Федоровну, ее мать и сестру. В неосвещенной гостинице сонный человек, кланяясь, открыл дверь и повел приезжих по темному коридору в номер. В номере он зажег свечу, вставленную в подсвечник с ручкой в виде змеи, внес багаж и, встав у двери, спросил, нужен ли самовар.

Переглянувшись с матерью, Вера Федоровна объявила, что самовар не нужен, что все устали, хотят спать, и служитель ушел.

Но еще долго не спали, оглядывая при свече скучную, грязноватую комнату, кровати и диван. И еще уславливались, чтобы с утра Вере пойти в театр, а Марии Николаевне и Ольге искать квартиру в тихой улице, поближе к театру и непременно с садом. Но и после того, как несколько раз уже говорили друг другу: «Спокойной ночи!», не могли заснуть до рассвета.

Утром же при солнце комната, оклеенная голубыми обоями с желтыми цветами среди зеленой листвы, показалась необычайно веселой, а суровый ночной служитель, внесший сияющий медью самовар, оказался добродушным украинцем.

— Здоровеньки бувайте! — сказал он, ставя самовар на стол.

Настроение у всех поднялось, и Вера Федоровна храбро отправилась в театр по залитым солнцем улицам, разглядывая дома, церкви, лавки с большими железными вывесками. На

вывесках мастер изображал во всю величину предметы торговли — калачи, бублики, сапоги, кипы ситчиков и сукон, дамские шляпы, лошадиную сбрую.

Боязнь чужого города постепенно рассеивалась, но страх перед новыми людьми, с которыми предстояло сейчас встретиться, возрастал с каждым шагом, приближавшим ее к театру. К счастью Веры Федоровны, единственный ее знакомый Иван Платонович Киселевский нагнал ее на площади перед зданием театра. Узнавши Комиссаржевскую издали по огненно-красному зонтику над головой и высокому закрытому воротнику, отличавшему все ее платья, он, здороваясь, сказал ей:

— У актера, как у писателя, зоркий глаз — я вас узнал, хотя лица и не видел…

Огромные лучистые глаза молодой женщины сияли такой радостью от неожиданной встречи, что старый актер смутился и не мог, как на солнце, глядеть в них. Он предложил Вере Федоровне руку и ввел новую артистку в белое здание Зимнего театра. Она почти дрожала от усиливающегося волнения, Иван Платонович чувствовал это по ее руке и успокаивал:

— О, не бойтесь, мой друг, вы попадаете в хорошую компанию. Здесь труппа не уступит любой столичной: Синельников, Рощин-Инсаров, Казанский, Волгина, Шмитгоф. Да и я, конечно, что-нибудь еще стою!

Он прошел со своей спутницей по коридорам театра, чтобы дать ей время успокоиться, затем показал зрительный зал и, наконец, провел в кабинет Николая Николаевича Синельникова. Синельников был режиссером и представителем Товарищества драматических артистов, снимавшего новочеркасский Зимний театр в сезон 1893/94 года. Человек необычайной любви и приверженности к делу, он пользовался всеобщим уважением среди актеров. Николай Николаевич в свои сорок лет благодаря юному выражению лица казался совсем молодым человеком. Эта кажущаяся молодость в глазах Веры Федоровны увеличила его авторитет, подчеркивая дарование актера и ум. Синельников встретил гостью просто, деловито, приветливо, без театральности и предложил ей самой назвать пьесу для закрытого дебюта перед Товариществом.

Она попросила испытать ее в одноактной комедии, которую когда-то играла в любительском спектакле.

Синельников согласился и, замечая взволнованность артистки, пообещал вставая:

— А я поговорю с нашими основными силами, чтобы они сыграли с вами и помогли… Вот Иван Платонович, я думаю, не откажется?

Киселевского можно было и не просить. Вениамин Александрович Казанский от такой просьбы и не подумал бы отказаться, но согласие премьера несколько удивило труппу.

Николай Петрович Рощин-Инсаров, по актерской терминологии «герой-любовник» (кстати, один из лучших в провинции), скрыл под псевдонимом свое настоящее имя — Пашенный. Он был культурным, умным и талантливым артистом. Случалось, артист проводил ночи в кутежах, но он был также способен не спать несколько ночей подряд, готовя новую роль, вдруг захватившую его. В нем уживались привычки человека богемы и скромность и застенчивость таланта. Известный театральный критик В. М. Дорошевич писал в воспоминаниях об артисте, что Рощин из скромности боялся играть Акосту и Гамлета. Но «это не мешало ему играть Чацкого, быть превосходным Чацким, быть одним из лучших Чацких».

Рощин был мужествен, строен, имел прекрасные манеры, умел носить фрак и военный мундир. Мешал ему только голос, хрипловатый и глухой, действовавший с первых слов на зрителя неприятно. Но затем зрителя захватывало искусство актера, вкладывавшего в свой голос тончайшие оттенки и краски, которые отражали переживания изображаемого им лица. Тогда и неприятная особенность голоса казалась естественной.

С первых репетиций Комиссаржевская очаровала своею простотою и естественностью игры Синельникова и Рощина-Инсарова. Товарищи, не участвующие в репетициях, скоро узнали от них, что новая актриса обладает прекрасным тембром голоса, ведет диалог необыкновенно просто и правдиво, и вообще Товарищество сделало хорошее приобретение в лице Комиссаржевской.

На дебют актеры явились все, как один, и должны были согласиться, что отзывы режиссера и партнеров по спектаклю не были преувеличены.

Оставшись с глазу на глаз с Киселевским и Синельниковым, Рощин-Инсаров с подкупающей искренностью сказал, разведя руки до предела:

— Гро-о-омада!

Вспоминая много позже этот дебют, Синельников говорил о Комиссаржевской:

— Она и тогда была великой!

Комиссаржевскую пригласили на амплуа вторых инженю по первоначальному соглашению с ежемесячным окладом в сто пятьдесят рублей. Это было жалованье среднего чиновника, учителя гимназии, городского врача, судьи. Но в условиях тогдашнего актерского быта с необходимостью иметь свой

гардероб, постоянно его обновлять, жить к тому же без собственного хозяйства, пользуясь гостиницами и ресторанами, к жалованью среднего чиновника приходилось добавлять свою изобретательность, расчетливость и вкус или же, как многие делали, пользоваться поддержкой поклонников.

Вера Федоровна обладала и вкусом и изобретательностью. Она умела не только шить, но и сделать из коленкора и тарлатана подобие настоящего шелка. От хозяйственных забот, ресторанных обедов и гостиниц ее избавила Мария Николаевна. Не сидела без дела и Ольга. Но жить втроем на сто пятьдесят рублей было все-таки трудно.

После счастливого дебюта Синельников увеличил оклад новой артистке, и Вера Федоровна могла целиком отдаться захватившей ее работе в театре.

Труппа новочеркасского театра при Комиссаржевской не уступала по составу действительно ни одному крупному театру. Недаром Новочеркасск числился в ряду театральных городов наравне с Киевом, Казанью, Саратовом, Одессой. У каждого из партнеров можно было учиться, и Вера Федоровна не упускала малейшего случая для того.

Хорошим учителем был прежде всего сам Синельников. О нем оставила интересные воспоминания известная артистка Надежда Александровна Смирнова:

«Н. Н. Синельников ясно представлял себе всех действующих в пьесе лиц и точно знал, какое впечатление он хотел произвести на зрителя спектаклем в целом. Он постепенно и незаметно вводил нас в свой замысел. «Начинаем репетицию», — говорил он… Мы читали по тетрадкам, и Николай Николаевич намечал и планировал места, которые на дальнейших репетициях менялись, усложнялись и уточнялись… Когда актеры более или менее знали роли и могли говорить с помощью суфлера, Николай Николаевич разбирал наши сценические взаимоотношения, вносил поправки в наше толкование и «приводил к одному знаменателю» все наработанное актерами дома. Работа шла лихорадочно, возникали споры, разногласия, в результате которых все ясней и ясней вырисовывалась наша сценическая жизнь. По многу раз повторяли, пробовали, разыскивали «изюминку» образа, «изюминку» той или иной сцены… Репетировали, не замечая времени, и уходили домой с новым запасом материала, над которым приходилось работать ночью».

На репетициях актеры глядели на Николая Николаевича, как в зеркало. Сидя в соломенном кресле на авансцене, он следил за каждым словом, каждым движением, каждым жестом актера, и тот по его улыбке, взгляду, движению губ угадывал одобрение.

Если актер фальшивил, Николай Николаевич сжимался, схватывался за локотки своего кресла, мерк лицом и стонал, как от физической боли.

Случалось, не выдержав, он вскакивал и показывал, как надо сыграть, произнести, сделать. Умный режиссер, он при этом обязательно объяснял, чего он хочет. Копируя неудавшийся жест актера, невыразительную интонацию, Синельников позволял тем самым посмотреть на актерскую неудачу со стороны.

К женщинам он относился с особенной мягкостью, считаясь с тонким женским самолюбием и впечатлительностью. Он делал и неприятные замечания так, что они принимались легко и просто. Зато если роль удавалась и актер играл так, что все — и зрители, и партнеры, и сам Синельников — ему верили, Николай Николаевич прибегал в антракте в уборную к актеру и радостно восклицал:

— Наконец-то вышло! Как я рад!

В исключительной одаренности Комиссаржевской Синельников не сомневался. Но первое время он видел в ней артистку с комическим дарованием и выпускал ее главным образом в водевилях с пением и музыкой. Он умел оценить изящные, большей частью переведенные с французского, иногда с английского, остроумные комедии и обставлял такие пьесы красиво, располагая на сцене актеров живописными группами по уютным уголкам, ставил много цветов, устраивал лампы под абажурами с нежным, неярким освещением. Разбирать комедийный диалог было его любимым занятием. И Николай Николаевич работал с актером над диалогом до тех пор, пока диалог не начинал сверкать искренностью и легкостью.

На провинциальной сцене особенной популярностью в то время пользовались комедии, героями которых являлись подростки — гимназисты и гимназистки: «Школьная пара», «Под душистою веткой сирени», «На тот свет», «Летняя картинка». В подобных пьесах — а Вера Федоровна сыграла их десятки — и шла ее сценическая работа как профессиональной актрисы в первый сезон. Партнером был Синельников, он изображал мальчишек-гимназистов.

Таким образом, Николай Николаевич явился постоянным наставником молодой актрисы в уроках сценической техники; и он видел, как быстро, на его глазах росла артистка, даже в ролях героинь «школьных пар». Пьесы эти, имевшие у публики огромный успех, повторялись очень часто. Благодаря Комиссаржевской при каждом повторении они меняли свой характер. Сцена, шедшая накануне с каким-то грустным оттенком, вдруг превращалась в беспечно веселую, вызывавшую

заразительный смех и бурю аплодисментов; или, наоборот, вчера беспечно веселая сценка навевала легкую грусть сегодня. Все это было полной неожиданностью для партнера Комиссаржевской, но опытный актер и режиссер шел навстречу новым интонациям партнерши, выражению ее больших говорящих глаз. Он мгновенно понимал ее, поддерживал настроение, и вот вся сцена шла с еще большим успехом, чем накануне.

Творческая изобретательность Веры Федоровны, пронизанная каким-то поэтическим откровением, была неистощима. Если ей приходилось в этих маленьких пьесах радовать зрителей взрывом чужого счастья, она умела вдруг какой-то глубокой интонацией, нечаянным жестом, взглядом показать, что судьба где-то готовит свою западню и этой счастливой школьной паре. Если на долю героини падало неизбывное горе, теми же приемами душевной искренности и сценической техники она показывала, что и за горем где-то идет радость.

Изумленный импровизациями партнерши, Синельников спрашивал по окончании спектакля:

— Почему вы не предупредили меня, что так измените все в роли?

— А я и сама не знала, — отвечала Вера Федоровна. — Для меня и самой все это вышло неожиданно!

— Так как же при повторении? Будем играть, как сегодня?

— Разве я могу поручиться, как получится в следующий раз?

Так, скованная текстом пустых пьес, Комиссаржевская сама находила выход своему таланту. Импровизации, к которым она прибегала, помогали играть все, что приходилось. Она уже беззаветно любила захватившее ее дело, любила сцену, театр, любила все в нем: и вечный запах клея и красок, и пыльный, выщербленный пол сцены, и тусклый свет газовых рожков, и темный зрительный зал, и бравурную музыку казачьего духового оркестра, гремевшего во время антрактов.

Быть может, театр и не сделался бы так скоро семьей и домом Веры Федоровны, не приведи ее счастливый случай именно в Новочеркасск и не только в труппу первоклассных актеров, но и в дружную артистическую семью.

Неуемной веселостью заражал всех Анатолий Шмитгоф — молодой актер, жизнерадостный человек, автор нескольких водевилей и остроумный стихослагатель. Нужда, неудачи, досада — все сносилось легко в его шумном обществе. Стихи помогали ему во всех случаях жизни. Если нужен был аванс, он посылал Синельникову записку:

Необходимы крылья птице

И паруса для корабля,
Ключ камергеру к пояснице,
А мне… мне только три рубля!

Когда Рощин-Инсаров или Шмитгоф добывали аванс, они громко совещались в перерыве репетиции:

— Антоша, ты пока иди в гостиницу, вызови повара, прикажи на закуску подрумянить макароны. Ветчину нарезать тонко, кусочками. Грибков белых зажарить отдельно… Все смешать — и в духовую, понятно?

— Понятно, — подтверждал Шмитгоф и убегал.

Через десять минут занятый на репетиции Рощин-Инсаров получал записку с трактирным мальчиком в белой рубашке и широких белых штанах. Он совал пятачок посыльному и читал вслух записку:

Не могут сделать макарон!
Судьба нас бьет со всех сторон:
Ни ветчины нет, ни грибов
Скажи, что делать? Твой Шмитгоф.

Вера Федоровна обожала шутки, дурачества умных людей. В таком окружении она, не умолкая, могла петь, смеяться и шутить, никогда не обижаясь и на шутки других.

Она в детстве любила заводить часы. Мать и отец охотна поручали ей эту обязанность. К миниатюрным часам Марии Николаевны золотой ключик был так мал, что, пожалуй, только крошечные пальчики Верочки и могли справиться с заводом. Отец же постоянно забывал завести свои часы, а поручив это дело дочке, уже не беспокоился за точность своего хронометра.

В те годы только появились карманные часы без ключей, заводившиеся с помощью головки вверху. Вера Федоровна не могла видеть равнодушно такие часы.

— Дайте-ка, голубчик, я заведу их! — просила она, увидев у кого-нибудь в руках часы с заводной головкой.

И она смеялась над недоумением владельца часов, над собою так заразительно, что тот подавал часы, смеясь вместе с нею.

Однажды поздним вечером, когда уже и актеры ложатся спать, посыльный принес Комиссаржевским пакет.

— Без ответа приказано не возвращаться, — заявил он и стал у притолоки, готовый ждать, сколько заставят.

Вера Федоровна открыла не без волнения пакет и нашла там часы Рощина-Инсарова с двумя словами: «Посылаю завести».

Хотя час для шуток был выбран не очень удачно, она не рассердилась, смеясь, завела часы и отослала.

От шуток и дурачеств легко переходили к спорам, делились опытом, а чаще возвращались к рассказам о великих мастерах сцены. Вера Федоровна любила их больше всего: они заменяли ей школьные уроки.

Иван Платонович Киселевский учил молодых искусству не теряться на сцене ни при каких условиях.

Здесь же, в Новочеркасске, Киселевский стал свидетелем сценической находчивости своей ученицы.

Начались рождественские праздники. Спектакли шли дважды в день — утром и вечером. Пришлось играть пьесу, только что вошедшую в репертуар. Ни один актер, кроме Комиссаржевской, не знал своей роли. При своей огромной памяти Вера Федоровна помнила без труда и слова и реплики всех действующих лиц. Заметив, что актеры путают текст, она не растерялась и стала шепотом всем подсказывать. Пьеса сошла без скандальных неловкостей, но по окончании спектакля Вера Федоровна заметила:

— Ну, господа, это утомительнее, чем сыграть две пьесы кряду!

Киселевский ответил смеясь:

— Ну зато, милая Вера Федоровна, если кто еще сомневался в вашем даровании, то после сегодняшнего спектакля преклоняется перед вами навсегда.

Вера Федоровна не раз своею находчивостью и самообладанием выручала товарищей из беды.

В эти счастливые дни артистической юности и успеха Вера Федоровна часто принимала невеселую актерскую действительность романтически, по-детски. с наивной верой в возможность создать настоящий театр актера. После многолетней душевной боли, неверия и отчаяния она была счастлива медленно зарождавшейся в ней и теперь захватившей ее целиком новой привязанностью к действительности.

Крупным, почти ребяческим, ломающимся почерком с недописанными словами Вера Федоровна писала из Новочеркасска одному из своих друзей:

«Вспомните те кусочки моей жизни, которые вам известны, поймите, что слишком долгое время была я во мраке, который душил, давил меня, слишком долго бросалась я всюду, ища забвения и не находя его, так как его можно найти лишь в том, что будет хоть немного говорить душе. И вот я нашла цель, нашла возможность служить делу, которое всю меня забрало, всю поглотило, не оставляя места ничему».

При таком отношении к захватившему молодую женщину делу провинциальная действительность со всеми ее темными сторонами — интриганством, сплетнями, отсутствием духовности — оставалась для Комиссаржевской в стороне. Напряженная работа в театре обогащала ее огромным опытом, сценической техникой, помогавшей ей не играть, а жить на сцене.

«Игру Комиссаржевской нельзя назвать искусством — это сама жизнь, — писала новочеркасская газета «Донская речь». — Если артистка плачет, то ее слезы смывают грим с лица; если артистка волнуется, то в ее словах слышатся подступившие к горлу рыдания; если артистка смеется, то за нею смеется и весь театр».

Вера Федоровна дорожила отзывами печати. Она заказала переплетчику книгу с чистыми страницами и аккуратно вклеивала туда газетные вырезки. Но, как истинный художник, высшим судом свою игру судила она сама. В конце сезона какой-то поклонник преподнес ей лавровый венок за неудавшуюся, по ее мнению, роль. Она убежала с ним в свою уборную, бросила венок и зарыдала. Ей было стыдно, как будто она украла что-то, взяла то, чего не заслуживала.

Выплакавшись, она покинула уборную, оставив венок на произвол уборщицы.

В такие минуты сомнений, неудовлетворенности, мучительных противоречий Вера Федоровна не избегала встреч с Рощиным-Инсаровым. Она видела, что в нем находят отклик ее переживания, что и в нем живет художник, который порой силится стряхнуть гнетущую большого артиста пошлость жизни. В такие минуты Николай Петрович чувствовал себя несчастным, он метался с жалобами от одного к другому и до встречи с Комиссаржевской кончал тем, что, заглушая вопли художника, предавался богеме. Теперь он молил Веру Федоровну о помощи, о спасении.

Однажды Вера Федоровна ответила ему с жестокою искренностью:

— Что могло бы спасти вас? Только одно — любовь к искусству, но оно давно уже стало для вас не целью, а средством для осуществления таких стремлений, которые ничего общего с искусством не имеют…

Они возвращались после спектакля по тихим улицам ранней весною. Под их ногами рассыпалась тонкая ледяная кора, покрывавшая к ночи не дотаявший днем снег. Сезон близился к концу, и высказаться было необходимо, а тихая ночь с молодым месяцем в светлом небе освобождала от условностей дневных встреч.

И она рассказала ему легенду, поразившую когда-то ее своей глубокой поэзией и героизмом истинного искусства.

— В Парижской галерее изящных искусств есть знаменитая статуя, — рассказывала Вера Федоровна. — Она была последним произведением великого художника. Как и многие гениальные люди, он жил на чердаке, служившем ему мастерской и спальней. Когда статуя была совсем уже готова, в Париже сделался ночью мороз. Скульптор не мог спать от холода и думал о том, что глина не успела высохнуть, она замерзнет, статуя будет испорчена, а мечта его жизни, воплощенная с такой мукою в этой статуе, будет разбита… Тогда он встал и закутал статую своим одеялом…

Голос Веры Федоровны дрогнул, и она быстро закончила рассказ:

— Наутро скульптора нашли мертвым, зато статуя была невредима. Вот как надо любить свое дело, Николай Петрович! А вы? Доходили ли вы когда-нибудь до полного отчаяния, сознания своего бессилия, чувствовали ли вы холод смерти в своем сердце при мысли, что вы жалкий пигмей и ничего, ровно ничего не значите для искусства?

— Сейчас чувствую, — глухо и покорно отвечал он. — Рядом с вами я постоянно это чувствую.

Вера Федоровна не сомневалась в искренности этого человека, но понимала и непрочность этой искренности. За углом был ее дом, и, замедляя шаги, она просто и смело сказала все, что думала:

— Да, именно при возрождении в человеке артиста, при развитии его необходимо присутствие возле него женщины-друга. Умная, чуткая, любящая, она не даст иссякнуть живому источнику, не даст пасть духом, не позволит утратить энергию, сумеет вовремя внушить, что удачи никогда еще никого не делали лучше или умнее… Такая женщина нужна каждому человеку и артисту в особенности! Она способна дать все, начиная от верной поддержки. Когда-то подобная встреча могла бы сделать из вас почти гения, теперь она прошла бы для вас незаметной… Прощайте, мы пришли!

Вера Федоровна резко сделала несколько шагов, не оглядываясь, взялась за железное кольцо и стала громко стучать щеколдой.

Она высказалась до конца. Продолжать разговор было бы бесполезно и смешно. Николай Петрович пожал плечами и, заслышав скрип открываемой двери, пошел прочь.

Традиции старого русского аристократизма не позволили Рощину-Инсарову унизиться до оскорбленной мужской гордости.

Он не изменил ничего в своем отношении к Вере Федоровне и до конца преклонялся перед ее громадным дарованием и идеалистической верою в искусство. Перед концом сезона он первым предложил дать ей бенефис, который не был оговорен контрактом.

Предложение Рощина-Инсарова вся труппа встретила с полным сочувствием.

В те времена бенефисам придавалось очень большое значение и художественное и материальное: часть сбора, иногда половину, иногда целиком, за вычетом обычных расходов, получал бенефициант, не говоря уже о подарках, подносимых зрителями. Перед бенефисом и актерами и публикой овладевало праздничное настроение, в котором и шла подготовка бенефисного спектакля.

Неожиданное решение Товарищества Вера Федоровна приняла как подарок. Прежде всего возник вопрос, в чем выступить бенефициантке? Сама Вера Федоровна не могла ответить определенно.

— Иван Платонович советует взять «Сорванца», — сказала она Синельникову. — Сама я не знаю. Не знаю даже, взять ли лучше новую пьесу или из классиков, комедию или драму?

К концу сезона, когда шла речь о бенефисе, Вера Федоровна уже сыграла несколько ролей серьезного репертуара: Лизу в «Горе от ума», Сюзанну в «Женитьбе Фигаро», Розину в «Севильском цирюльнике», Бетси в «Плодах просвещения», Верочку в «Шутниках». В модных и очень известных пьесах Германа Зудермана Вера Федоровна превосходно сыграла Альму в пьесе «Честь», поставленную для открытия сезона, и Клерхен в «Гибели Содома», шедшую в конце сезона.

Пьесы Зудермана, выходившие одна за другой, впоследствии заняли большое место в репертуаре Комиссаржевской. Неустроенность этого мира, запечатленная почти во всех произведениях немецкого драматурга, жертвенность героинь при сценичности положений и тонкости психологического рисунка отвечали артистической индивидуальности Комиссаржевской.

Роль Клерхен в «Гибели Содома», впервые сыгранная в Новочеркасске, стала потом одной из коронных ролей Веры Федоровны.

В исполнении Комиссаржевской эту маленькую по объему роль не могли затенить и большие, выигрышные роли. Актриса создала цельный тип самоотверженной, идеалистически настроенной скромной немецкой девушки. Клерхен превратилась у Комиссаржевской в истинную героиню пьесы. Все, что она ни делала здесь — зажигала ли лампу или показывала, какой Вилли

большой и какая она маленькая, — все было проникнуто незабываемой девичьей грацией, бессознательным наивным кокетством, непередаваемой женственностью. Комиссаржевская оставляла в памяти зрителей вместе с тем и ту Клерхен, роль которой сыграла в своей жизни: Клерхен, обманутую возлюбленным, опустошенную человеческой жестокостью и ложью, дошедшую до предела отчаяния. Не выдержав тяжкого испытания, не примирившись с пошлостью жизни, Клерхен кончила жизнь в грязном берлинском канале.

Чутьем режиссера и партнера Веры Федоровны Синельников понял, что только теперь Комиссаржевская встала на свой путь, по которому она должна идти непоколебимо и твердо.

Заговорив о бенефисе, Синельников неожиданно спросил:

— А вы помните «Бесприданницу» Островского?

— Да.

— Разучите!

— Ох, страшно!

— А давайте-ка почитаем?

— Пожалуйста, но вы предлагаете что-то страшное, по-моему — невыполнимое.

— Конечно, страшное, — соглашался Синельников, — но пусть это будет проба сил… Конечно, будут ошибки, несовершенство, но в будущем пригодится. Вы же выступите в таком ансамбле! Рощин-Инсаров — Паратов, Киселевский — Кнуров, Шмитгоф — Вася, Ашкинази — Робинзон.

— Почитайте, Николай Николаевич!

Живая память Синельникова сохранила яркие страницы из истории первых шагов Комиссаржевской на сцене в Новочеркасске.

«И вот я читаю Вере Федоровне «Бесприданницу», — рассказывает он. — Артистка полна внимания. Слушает, не спуская глаз, и, как сейчас помню, при словах: «посмотрите мне в глаза… В глазах, как в небе, светло» (слова Ларисы, обращенные к Паратову), лицо артистки покрылось слезами. По окончании чтения она оставила книгу у себя, а на другой день сказала, что не решается, что пусть пройдет время, сна наберется опыта и тогда непременно будет играть».

— Это так хорошо, что сейчас не могу. Когда-нибудь! — сказала она, возвращая книгу.

В бенефис пошла пьеса Виктора Крылова «Сорванец», веселая комедия с ролью, как будто специально написанной для первых шагов Комиссаржевской на сцене.

Бенефис стал триумфом молодой актрисы. Успех превзошел все ожидания.

Тем не менее приглашения остаться в Новочеркасске на второй сезон Вера Федоровна не получала.

Синельников понимал, что теряет хорошую актрису. Но родственные отношения оказались сильнее художественных соображений. Перевести Комиссаржевскую на амплуа первой инженю он не мог, так как эти роли играли его жена и сестра. Для второй же инженю Вера Федоровна была дороговата. Синельникова, как режиссера, устроила бы и менее даровитая актриса, зато он мог бы платить ей дешевле, а гардероб мог быть у нее лучше, чем у Веры Федоровны. Устал он за этот сезон и от бесконечных неприятных домашних разговоров: ни жена его, ни сестра не хотели иметь соперницу на сцене и делить успех с Комиссаржевской.

На масленице театр дал последние спектакли в сезоне. Актеры волновались: одни сговаривались с товарищами о летних гастролях, другие списывались с антрепренерами о новом сезоне.

Волновалась и Вера Федоровна. Синельников молчал, и это означало отказ в новом контракте.

И снова встал горький вопрос, начались семейные обсуждения: что делать дальше, к кому обратиться, кто мог бы помочь?

Бенефисные деньги таяли, и не было другого выхода, как ехать в Москву на актерскую биржу и предлагать свои услуги антрепренерам. Вера Федоровна представляла себя среди толпы таких же, как она, жаждущих ангажемента актеров и приходила в ужас. Она называет себя — никто ее не знает. Спрашивают, где она служила? Она отвечает и слышит холодный приговор: «Ах, в Новочеркасске, у Синельникова, прекрасно… Но если вы имели успех, почему же он не пошел на новый контракт с вами?»

Самолюбие и безвыходность томили ум и сердце. И вот в эти угрюмые дни, как молния, прерывающая безнадежный мрак, пришла телеграмма:

«Предлагаю второй инженю дачном театре Озерках Петербургом пятнадцатого мая сентябрь двести бенефис Казанский».

Мария Николаевна, увидев телеграмму, вдруг заплакала. Но потом все смеялись, сочиняя и переписывая несколько раз ответную телеграмму: «Согласна. Выезжаю немедленно».

ЗОЛОТАЯ КРАСАВИЦА

Стояло то время года, о котором в народе говорят: «Заря с зарею сходится». В средней полосе России летнее солнце зайдет за горизонт на два-три часа, и опять рассвет. Здесь же, под Петербургом, даже в полночь так светло, что легко спутать вечер с утром.

Еще не просохла от вешних вод дорога, а по ней уже громыхают повозки, груженные тюфяками, подушками, ящиками, корзинами с самоваром наверху.

Торопятся петербуржцы выехать из хмурого, прокопченного дымом и гарью города. Кто побогаче, уезжает за границу, на юг, подальше от Петербурга. Кто победнее, довольствуется тем, что снимает две-три комнаты на даче, лишь бы подешевле.

Конечно, Озерки не Сестрорецк, не Ораниенбаум. Здесь довольно сыро, дачи проще, без всяких удобств, нет и нарядного вокзала, где вечерами любят прогуливаться дачники, узнавать столичные новости и слушать симфонические концерты.

Но зато до города всего десять верст по железной дороге, большой лес, кругом озера. А главное — в Озерках есть летний театр, дачникам не угрожает скука длинных летних вечеров, когда все знают о всех всё и карточный стол уже надоел.

На посеревшей от времени и дождей обшивке станционного здания появилась первая афиша. В ней значилось, что антрепризу этого сезона держит П. А. Струйская и что театр покажет пьесы: «Флирт», «Если женщина решила», «Летняя картинка», «И ночь, и луна, и любовь».

Администратор Вениамин Александрович Казанский был уже на месте. Начали съезжаться актеры. Репертуар не был еще расписан по дням, но все уже знали, какие роли им предстоит играть.

Нервничал и торопил Казанского с раздачей ролей автор включенной в репертуар пьесы «В погоне за нравственностью». Посредственный литератор, каких много в те годы подвизалось на драматургическом поприще, П. Немвродов не без успеха ставил свои подделки под легкие французские комедии на таких сценах, как озерковская. Пьесы его жили сезон-другой, а потом забывались.

Немвродов настаивал, чтобы его героиню Верочку играла самая молоденькая и хорошенькая актриса. У Казанского были свои соображения.

— Подождем еще немного, должна приехать другая! —

говорил он.

— Кто это? Я знаю?

— Не будь любопытен. Это секрет. И сюрприз.

— Молодая? Хорошенькая? — выпытывал Немвродов.

— Ты мне не веришь? Петербург еще и не видел такой!

— Но когда же, когда она приедет?!

А дачный поезд из одних зеленых вагонов уже вырвался на ровный рельсовый путь и, оставляя позади серый, дымный Петербург, мчался вперед, навстречу теплому утру.

Вера Федоровна, сидя у окна на желтой скамье против матери, отдавалась непреоборимому действию утра, севера и высоких берез между елями, знакомых с детства. Влажный запах травы и хвои врывался в окно вместе с грохотом и ревом паровоза, пробуждая воспоминания ранней юности. Мария Николаевна не отрывала глаз от дочери.

Солнце, поднявшись вдруг над лесом, проникло в вагон, осветило золотом пышные волосы Веры Федоровны. Мария Николаевна сказала:

— Вот и опять ты Золотая красавица!

Золотой красавицей звали Веру в виленских аристократических кругах в счастливые дни ее юности. Она благодарно улыбнулась матери и стала поправлять волосы, не отрываясь от окна и солнца.

Возвращавшиеся в этот неранний час утра по домам молочницы и направлявшиеся на дачи петербургские разносчики с булками в огромных плетеных корзинах не обращали внимания на молодую женщину у окна. Но дачники не сводили с нее глаз. Невысокая полная женщина в дальнем углу поднялась и подошла к ней.

— Не в Озерки? — вежливо спросила она и, получив ответ, прибавила: — Не дачку ли искать?

— Будем искать и дачку! — отвечала Вера Федоровна, сияя огромными своими глазами.

— А куда же вы с вещами-то? — не унималась та.

— В театр, — отвечала Вера Федоровна. — Я служить сюда приехала! А это моя мама.

Новые знакомые пришлись женщине по душе: глаза Веры Федоровны светились добротой и лаской, она отвечала просто и правдиво, и, выходя в Озерках вместе с ними, женщина объяснила:

— У меня, знаете ли, есть комната — с терраской и ход отдельный, да ведь не всякого пустишь. А вы мне понравились, хорошего человека сразу видно… и от театра близко… — говорила она быстрее и веселее с каждым словом. — А меня тут

все знают, спросите кого хотите, Наталья Ивановна я, муж у меня умер, только тем и живу, что домик мне оставил…

У актеров, как у писателей, действительно зоркий глаз. Вера Федоровна и не подумала бы расспрашивать о своей хозяйке: в черной кружевной косынке, в плаще без рукавов, с застежками в виде львиных голов, ни на минуту не смолкающая Наталья Ивановна была вся на виду. Вера Федоровна слушала, не отводя глаз от этой типичной петербургской вдовы-чиновницы, и по-актерски сожалела, что не в ее амплуа такие роли.

«А может быть, и сыграю когда-нибудь ее…» — думала она, предоставив матери договариваться с квартире.

Комнатка с террaской, отдельный ход, хозяйка и даже цена — все было хорошо.

Вера Федоровна, едва взглянув на себя в зеркало, поспешила в театр.

Небольшой дачный поселок напоминал провинцию и деревню. Едва выйдя за калитку дома, Вера Федоровна спросила первого попавшегося мальчишку:

— Как пройти в театр?

Она давно уже свыклась с готовностью всех людей служить ей, если она к ним обращалась. И она нисколько не удивилась, что даже этот вихрастый, занятый своим делом мальчик тотчас же, садясь верхом на палку, изображавшую коня, вызвался ее проводить. Мальчик скакал, погоняя своего коня, и ей, чтобы не отстать, пришлось торопиться. Дорога шла через железнодорожное полотно, лесом, и самый театр вынырнул как-то неожиданно, вдруг, в том же лесу. Мальчик сказал:

— Вот он!

И погнал коня обратно, не остановившись.

Вера Федоровна опустилась на скамью за барьером, заменявшим стены этому обыкновенному дачному летнему театру. Такие театры она уже видела. Несложный переплет перекрытий из четырехгранных балок с сердцеобразными концами держал шатровую крышу на серых, растрескавшихся от времени столбах. Потолка, даже дощатого, не было. Подняв голову, Вера Федоровна заметила щели в крыше. Ей стало грустно, холодно, одиноко, и невольно со вздохом у нее вырвалось вслух:

— Боже мой, что за театр!

— А вы, сударыня, чего же ожидали? Театр как театр! — раздалось позади.

— Ну, а дождь? — ответила она, показывая на крышу, прежде чем взглянуть на неожиданного собеседника. — Ведь это Петербург, а не Ялта все-таки.

— В дождь сидят под зонтами, публика привычная!

Вера Федоровна рассмеялась и оглянулась. За спиной у нее стоял молодой человек с бритым лицом, большим ртом, пухлыми, как у добродушных людей, яркими губами. Карие глаза его под темными бровями смеялись, говорил он сценически спокойно и серьезно. Не узнать в нем актера было невозможно.

— Что, репетиция уже началась? — испуганно спросила она. — Вы здесь служите?

— Начинается, здесь служу, актер Бравич Казимир Викентьевич, — последовательно отвечал он на ее вопросы.

— Здравствуйте, я у вас в труппе!

Вера Федоровна протянула через спинку скамьи руку сослуживцу. Рука ее попала в луч солнца, и молодой человек, наклоняясь, чтобы поцеловать ее, увидел тонкие нервные пальцы, почти просвечивающие на свету.

— Уже догадался, сударыня, догадался, — проговорил он. — Вы вторая инженю, из Новочеркасска. Только вас и ждем… Пойдемте, я буду вас знакомить.

Вера Федоровна благодарно посмотрела на него и стала пробираться к выходу, задевая коленями жесткие края длинной скамьи.

— Роли все расписаны, — продолжал Бравич, следуя возле нее по узкому проходу, — завтра будем репетировать пьесу Немвродова, у вас там роль!

Выбравшись за барьер, Вера Федоровна приостановилась на минуту, чтобы успокоить нервное дыхание, как будто готовилась выйти на сцену. Бравич замолчал. Полуденная жара и тишина стояли над поселком. Высокие ели шуршали иголками, и от их шуршания веяло покоем. Вера Федоровна, глубоко вздохнув, кивнула спутнику, приглашая продолжать путь и все еще слушая всегда грустный, всегда задумчивый шум леса.

— Вот так и во время спектакля: пауза — и слышно, как шумит лес… — сказал он, прислушиваясь вместе с нею.

Репетиции еще не начинались, но в назначенный для них час актеры труппы все равно собирались на сцене присмотреться к будущим партнерам, поговорить и немного посплетничать. Бравич ввел Веру Федоровну с театральной торжественностью и, будто старый ее знакомый, стал представлять ей товарищей.

В этом сезоне в труппу входили отличные провинциальные актеры: Яков Сергеевич Тинский, Александр Михайлович Звездич, Кондрат Николаевич Яковлев и Казимир Викентьевич Бравич.

Актеры приняли Веру Федоровну с актерским радушием, веселым и шумным, немножко театральным, но в меру искренним: в дачных театрах, существовавших всего два-три

месяца, все чувствовали себя гостями, сошедшимися на время и ничем, кроме как вежливостью, друг другу не обязанными.

Бравич провел Веру Федоровну темными театральными закоулками в какую-то клетушку, где за счетами среди бутафорской бронзы, канделябров и расписанных под парчу холщовых скатертей препирались руководители труппы.

— Ну, хоть одну заднюю стенку пусть напишет, — упрашивал Казанский.

— Никаких новых стенок, никаких кулис! — решительно все отвергала Струйская.

Молодая женщина с высокой прической, в изящном шелковом платье, с золотою цепочкою на груди, продолжая говорить, величаво повернула голову, когда Бравич открыл расхлябанную дверь и пропустил вперед Веру Федоровну.

— Наша инженю! — крикнул Бравич, не входя, чтобы окончательно не загромождать комнатку, пере-набитую уже вещами и людьми.

Казанский приветливо встал, но и шага навстречу тут нельзя было сделать.

— Слава богу, — проговорил он, знакомя Струй-скую с новой актрисой, — вот и Вера Федоровна. Завтра можно репетировать! Квартиру нашли?

Вера Федоровна ответила, что уже устроилась у Натальи Ивановны, которую действительно, кажется, все знали в Озерках, и прибавила, что готова в любую минуту взять назначенную ей роль. Беседа была короткой. Закрывая уже дверь, она слышала:

— Я повторяю: одну только заднюю стенку!

— Ни стенок, ни кулис, ничего — вы не в Александринском театре!

Тетрадку с ролью вручил Вере Федоровне старичок суфлер, а по пути домой она уже успела просмотреть ее — это была роль Верочки из пьесы Немвродова.

Каждое утро теперь Вера Федоровна отправлялась на репетиции. Путь ее лежал через железнодорожное полотно, а затем по лесной тропинке, похожей на парковую аллею. Тонкие свежие ветки, свисавшие с деревьев, касались головы молодой женщины, и она любила срывать их и так идти с ветками в руке. Ничто так не радовало ее, как живая природа земли.

На праздник троицы в России украшали церкви и комнаты в доме молоденькими березками, от них веяло праздничной радостью. Это же ощущение радости возбуждали у Веры Федоровны ветки, сорванные здесь в лесу, и незнакомые Озерки, новый театр не казались уже чужими и враждебными.

Немвродову не терпелось поскорее увидеть новую актрису.

Как ни снисходительно относился автор к своей пьесе, зная ее недостатки, он надеялся, что актеры сумеют сделать их незаметными. Между тем первая встреча с молодой актрисой не давала ему таких надежд. Маленькая, худенькая, почти хрупкая, со скромным выражением больших глаз, она, как показалось Немвродову, скорее подходила к героине страдающей. А ведь его Верочке восемнадцать лет, и она по ходу действия шалунья, своевольница.

Она дочь чиновника, в общем добродушного человека, который под башмаком у супруги. Хозяйка дома, стареющая женщина с большими претензиями, старается выдать свою дочь за богатого, но бесцветного князя. Ее мечтам, однако, не суждено сбыться: Верочка влюбляется в молодого студента университета, который дает уроки ее брату. Отец поддерживает молодежь в невинной хитрости, будто их учитель знатного происхождения. Жена соглашается на брак. Когда правда обнаруживается, изменить уже ничего нельзя. Все кончается на радость Верочке.

Сама пьеса столь бесцветна, что не сохранилось рецензий или воспоминаний о том, как играла эту роль Вера Федоровна. Но вот что писал позднее сам Немвродов:

«…С первого же выхода на сцену она приковала к себе внимание всего зрительного зала. Было что-то своеобразное не только в ее исполнении, но и во всей ее внешности. Большие глубокие глаза и чудный, в душу проникающий голос. Уходя в первом действии со сцены, она, опустив глаза, произносит всего четыре слова: «Хорошо, батюшка. Хорошо, матушка». Но произнесены они были так, что весь театр зааплодировал».

Пребывание с раннего детства в артистической среде оказалось незаменимой школой для артистки на всю жизнь.

Постоянным и обязательным признаком таланта является непреодолимое ощущение зрителя — он видит не актрису, а Верочку из пьесы Немвродова, Шурочку из «Летней картинки» и Булатникову из «Флирта», видит не актрису, а человеческую жизнь.

Об Озерках начали говорить в Петербурге, Комиссаржевскую приезжали смотреть, об ее игре стали писать.

К петербургским дачным театрам относились серьезно. Они выдвинули немало артистических дарований и сыграли важную роль в сценической карьере многих крупных артистов. В театральных кругах помнили, что Савина, Давыдов, Варламов были приглашены в Александринский театр после гастролей вот в таких же дачных пригородных театрах.

Много лет спустя известный артист Александринского театра Юрий Михайлович Юрьев рассказывал в своих воспоминаниях,

что говорили тогда о новоявленной артистке:

— Вы еще не смотрели Комиссаржевскую! Нет? Посмотрите! Стоит!..

— Как, вы еще не видели Комиссаржевскую? Непростительно! Идеально играет!..

— Да откуда она явилась?

— Из провинции… Кажется, из Вильно!

— Позвольте, я знал какую-то Комиссаржевскую… Ничего особенного… Обыкновенная инженю… Разве теперь развернулась?

— А может быть, то была другая? Может быть, однофамилица? Эта же, как мне передавали, дочь знаменитого тенора».

Такого рода разговоры и встречи, происходящие на ходу, между дел, в артистических кругах неизменно вызывали больше доверия, чем газетные и журнальные отзывы и заметки, часто купленные знакомством, дружбой, а то и прямым денежным подарком.

Крупный антрепренер того времени, опытный и умный делец и актер Константин Николаевич Незлобии не поленился съездить в Озерки. Обычно антрепренеры, набирая труппу, старались посмотреть актера так, чтобы тот не знал о присутствии в театре режиссера или антрепренера. Предпочиталось полное инкогнито, чтобы не связывать себя, не затронуть как-нибудь болезненных актерских самолюбий: вот смотрел, а не взял!

В Озерковском театре Незлобину с его огромной фигурой, напоминавшей варламовскую, скрыться было трудно. Но он, дважды посмотрев Комиссаржевскую, ради которой приехал, все-таки ничего не сказал ей, а протелеграфировал свои условия уже из Вильны, где держал театр.

Вера Федоровна только теперь поняла, какую огромную услугу оказал ей Казанский, дав возможность показаться театральному миру в Озерковском театре.

Вениамин Александрович весь ушел в администраторскую деятельность, и, если Вера Федоровна испытывала в грустную минуту нужду в дружеском совете, умном сочувствии или просто в тепле твердой и сильной мужской руки, она обращалась к Бравичу.

Сначала она показала телеграмму Казанскому и сказала:

— Я никогда не забуду, что вы для меня сделали!

— И два бенефиса? — удивился он, не обращая внимания на ее трогательную благодарность. — Здорово! Поздравляю!

Очевидно, его интересовала только материальная часть успеха.

Бравич на вопрос, как ей быть, отвечал не задумываясь:

— Соглашаться. Незлобин — прекрасный антрепренер, к нему на службу рвутся все актеры, это самый добросовестный антрепренер… Неважный актер, но у него хороший вкус.

Они пошли вместе на почту, помещавшуюся в простом дачном домике с садиком и зеленым почтовым ящиком на изгороди. Вера Федоровна испортила два бланка, но от помощи своего спутника отказалась. Когда телеграмма была сдана, Казимир Викентьевич подошел к высокой конторке и, извинившись, быстро заполнил бланк: «Согласен ваши условия сообщите начало репетиций». Адрес был знакомый: «Вильна, Незлобину».

Вера Федоровна прочла издали крупный, четкий текст и почувствовала, что краснеет, как девочка. Бравич, помахивая бланком в воздухе, подсушил чернила, быстро расплатился и, нагнав Веру Федоровну в садике, сказал:

— У меня было три предложения. Я не отвечал, дожидаясь, как решится ваша судьба…

— И решили следовать за мной? — с долей иронии и вызова произнесла она, приостановившись, как будто ожидая нападения и готовясь к защите.

— Да, — покорно и негромко подтвердил он, — и буду следовать за вами, пока… пока вы одна и нуждаетесь в добром товарище.

В Бравиче мало было внешнего обаяния. Природа наградила его горячим сердцем и холодным умом, вовремя сдерживавшим темперамент. Вера Федоровна, говоря о свойственном всему живому инстинкте самосохранения, заметила однажды:

— Вот у Бравича его много!

Но то, что она принимала за инстинкт самосохранения в нем, было лишь сдержанностью одного и ошибкой другого.

Бравич выехал раньше, закончив свои гастроли в Озерках. В начале августа Веру Федоровну неожиданно посетили представители Александринского театра, его режиссер Виктор Александрович Крылов и артист Николай Федорович Сазонов.

Крылов, автор множества ходких пьес, часто простых переделок, спросил:

— Знаете вы моего «Сорванца»?

— Я брала его в свой бенефис у Синельникова в Новочеркасске, — отвечала Вера Федоровна, недоумевая.

— Отлично! — воскликнул Крылов, искренне обрадованный. — Хотите дебют в нашем театре теперь же, закрытый дебют в «Сорванце»? Это же ваша роль, вы ее знаете…

Сдержанная в жестах и в жизни и на сцене, Вера Федоровна в

минуты наибольшего волнения лишь поднимала руку, притрагиваясь похолодевшими пальцами ко лбу. Вот этим жестом выдала она свое волнение и сейчас, прошептав почти неслышно:

— В Александринский театр?

Гости, не сомневаясь в том, что предложение будет принято, готовы были ждать ответа сколько угодно времени, но Вера Федоровна не задержала их:

— К сожалению, господа, я уже приглашена на зимний сезон к Незлобину! К тому же на закрытый дебют без публики я никогда не соглашусь даже в вашем театре!

Попытки прийти к соглашению не удались, и гости, пообещав в будущем еще возвратиться к своему предложению, ушли.

С необычайным душевным подъемом заканчивала Комиссаржевская свой летний сезон. Ее участие в спектаклях неизменно повышало сборы, и администрация оттянула бенефис артистки на самый конец сезона, когда уже большая половина дачников покинула Озерки.

Вера Федоровна опасалась, что публики не будет. К тому же шли дожди. Казанский грозил кулаком тучам, но, казалось, самые худшие ожидания оправдываются: за час до начала спектакля в день бенефиса сбор был ничтожный, и Вера Федоровна готова была уже просить об отмене спектакля. Но в семь часов пришел петербургский поезд, переполненный пассажирами, специально приехавшими на бенефис Комиссаржевской, за ним последовал второй в восемь часов, не менее полный; у кассы образовалась длинная очередь, и театр продал все, что можно было.

Вера Федоровна была удовлетворена этим не меньше, чем приглашением Александринского театра.

Незлобин сообщил, что открывает сезон — тридцатого августа, и спрашивал, может ли Вера Федоровна выучить роль Софьи в «Горе от ума» и приехать к двадцать шестому августа к десяти часам утра, чтобы быть на репетиции.

— Могу! — отвечала Вера Федоровна, хотя на календаре стояло уже двадцать четвертое августа и поезд приходил в Вильну за два часа до назначенной репетиции.

В вагоне она закрылась книжкой Грибоедова от всего мира и всем своим умом и сердцем погрузилась в грустную драму счастливой глупости и несчастного ума.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЕСНА

В России не было, пожалуй, другого театра, похожего на Виленский. Здание не имело ни традиционных колонн, ни сверкающих больших нижних окон, ни парадного входа с обязательным навесом на фигурных столбах. Когда-то в этом здании помещалась городская ратуша. Здесь творился суд и над правым и над виновным. В те далекие времена ратушу украшала высокая каланча, откуда куранты мелодичными звуками оповещали горожан, что пора тушить огни. Потом случилось несчастье — каланча развалилась. Местные власти перебрались в другое здание, а это отдали под городской театр. К середине девяностых годов прошлого века в городе сложились уже крепкие театральные традиции.

Виленцы не только любили свой театр, но и понимали в нем толк, умели оценить хорошую пьесу и обласкать своим вниманием хороших актеров.

Стрелки больших городских часов показывали только семь, а торговая улица и площадь, между которыми втиснулось здание театра, уже пестрели разноцветной толпой. Публика была самая разнообразная: дамы высшего местного общества, купцы, чиновники всяких рангов, студенты и гимназисты. Объединяло их одно — любовь к театральным представлениям, к своему театру.

Наконец швейцар открыл дверь, и празднично настроенная толпа потекла в ее узкий проход. В фойе и расположившихся направо и налево коридорчиках с входами в ложи уже зажгли газовые рожки. Их сладковатый запах смешивается с запахом пудры, духов и парикмахерской. Из открытых дверей в ложи тянет холодком — это со сцены. Шарканье ног, стук каблуков, шум отодвигаемых кресел смешивается с говором толпы. Разноголосье настраиваемых инструментов создает радостное настроение.

Гремит торжественная увертюра «Руслана и Людмилы», зал аплодирует шумно и доброжелательно. Потом все стихает. Занавес со своим замком, озером, лебедями плывет вверх медленно, торжественно и празднично.

Незлобии открывал сезон классической комедией Грибоедова, чтобы показать весь блестящий состав своей труппы, не претендуя сказать публике что-нибудь новое трактовкой ролей и не собираясь дивить ее роскошью постановки. Все основные роли пьесы были уже играны партнерами Веры Федоровны. Спектакль шел, как заново вычищенные добрым мастером

старинные, прочные часы, точно, ясно и громко выбивавшие каждую четверть.

Но в Софье — Комиссаржевской было что-то новое, и от опытных глаз, чуткого слуха партнеров это не могло укрыться. Лизу играла молодая артистка, недавно окончившая драматическую школу Московского филармонического общества, Надежда Львовна Тираспольская. Еще при первой встрече на репетиции Тираспольская и Комиссаржевская вспомнили, что они встречались раньше в Москве, в Сокольническом театре, где Киселевский представил их друг другу. Для обеих виленский сезон являлся серьезным творческим испытанием. Внимательно присматриваясь друг к Другу, они не могли не сблизиться.

— Не знаю, верно или неверно я понимаю свою Софью, — говорила Вера Федоровна, — но раз уж приходится ее играть, надо образ грибоедовской героини серьезно и глубоко продумать.

Обдумывая роль еще в вагоне на пути в Вильну, Вера Федоровна нашла свою точку опоры для создания своего образа Софьи.

— Я задумалась над фразой, относящейся к Молчалину, — рассказывала она, — над фразой: «Кто б думать мог, что был он так коварен», и мне стало ясно, как надо играть Софью. Софья с детства знает Чацкого, они вместе росли, воспитывались, и вдруг дружба, готовая превратиться в любовь у обоих, прерывается…

Следя за интонациями Комиссаржевской, Надежда Львовна видела, как глубоко обижена Софья, как обманута «неверностью», непостоянством Чацкого, который то «прикинется влюбленным», то вновь предастся напавшей на него «охоте странствовать». Отсюда уже недалеко было до желания отомстить Чацкому, предпочтя ему Молчалина, в преданность и верность которого Софья верила безгранично.

О личной драме, пережитой Верой Федоровной, мало кто знал во всех подробностях. Между тем, только помня об этой драме, становилось понятным своеобразие трактовки почти всех ролей, сыгранных Комиссаржевской.

Смущенная своеобразием Софьи в исполнении Комиссаржевской, Тираспольская возражала:

— Ну, а как же признание Софьи о Молчалине: «вот я за что его люблю»?

— Шалит, она его не любит! — лукаво улыбаясь, отвечала Вера Федоровна. — Скажу вам по секрету, я, Софья, люблю Чацкого. Я сердита, обижена, оскорблена. Рана еще не зажила, а потому, мстя ему, я подчас говорю слишком резко, обидно!

«Основной чертой образа, созданного Комиссаржевской, — вспоминает Тираспольская, — была не способность Софьи к

искреннему раскаянию, а ее властность. Вера Федоровна так вела решающие сцены с Молчалиным и Чацким, что невольно рождалась мысль: а не является ли источником мнимой любви к покорному Молчалину и недоброжелательства к Чацкому все то же семейное самодурство и стремление Фамусовых к безграничному властвованию? В такой трактовке образ Софьи, несомненно, приобретал большую убедительность».

Как крупный мастер сцены, Комиссаржевская вносила своеобразие своей артистической индивидуальности во все роли, которые приходилось ей играть, но далеко не все остались на всю жизнь в ее репертуаре, не все стали ее ролями.

И классическое «Горе от ума» не привлекло к Вере Федоровне такого внимания, стольких симпатий, сколько дала ей небольшая роль в одноактной пьесе Вл. Ив. Немировича-Данченко «Елка», поставленная вскоре после открытия сезона.

Такие пьесы в те годы часто ставились перед началом большой основной пьесы «для съезда публики», как говорилось тогда. Местные аристократы, богачи и кутилы считали признаком хорошего тона опаздывать к началу спектаклей. Являясь в зал уже во время действия, они мешали актерам и зрителям, внося беспорядок и суету, да и сами попадали в глупое положение, не зная завязки драмы.

Одноактная «пьеса для съезда», часто водевильного характера, не слишком много теряла от беспорядка в зале. У Незлобина к тому же иной раз и просто не пускали в зал опоздавших к началу действия. Основная же пьеса шла при полном составе публики и при полной тишине и порядке в театре.

Пьеса Вл. Ив. Немировича-Данченко представляла драматический этюд.

Супруги Бабиковы нежно любят друг друга и сегодня готовятся к встрече Нового года. Елка уже почти убрана, остается лишь накрыть праздничный стол.

Раздается звонок в прихожей.

Входит горничная и докладывает, что Бабикова ждет посетительница. Жена уходит, а горничная вводит девочку в гимназическом платье. Это Оля Бабикова. Зрительный зал настораживается.

Видевшая этот спектакль писательница Александра Яковлевна Бруштейн вспоминает некоторые подробности игры Комиссаржевской.

Оля держится подчеркнуто сурово, даже чуть враждебно — все здесь в кабинете отца ей чуждо: новые вещи, запах незнакомых, не как у мамы, духов. Девочка хочет сохранить

достоинство, но конверт в руках заметно дрожит, голос срывается. Она пришла, чтобы вернуть отцу деньги, которые он прислал ей и маме к елке.

— Вот. Деньги. Нам не надо. У нас все есть…

В этих отрывистых фразах, произнесенных актрисой низким, проникающим в душу голосом, столько ребячьей гордости и вместе с тем еле скрываемого горя, что даже те зрители, кто сидел, чуть развалясь в кресле, невольно выпрямились, подались к сцене.

Чтобы отец не увидел заблестевших в глазах слез, Оля переводит взгляд на стену, где в богатой раме висит портрет красивой молодой женщины.

Интуитивно понимая, кто эта женщина, Оля не может удержаться от восклицания:

— И какая она тут добрая, папа!

И столько детского недоумения прозвучало в интонации Оли, что смущенный отец торопливо, сбиваясь, стал уверять дочь, что его жена действительно очень добрая женщина. Но девочке трудно, невозможно поверить, что человек, заставивший жестоко страдать ее, Олю, ее любимую, такую добрую и ставшую несчастной маму, может быть добрым. И то, что с портрета смотрит на Олю лицо очень красивой женщины, еще более смущает ее детское представление о красоте и доброте.

— Добрая… — шептала она. — Разве добрые так делают, как она?

И, уже не в силах удержать слез, Оля бессильно покорялась отцу, крепко обнявшему ее. Она продолжала говорить нервно, срывающимся голосом, быстро-быстро, словно боялась, что отец не даст ей высказать все горе, заставит поверить, будто эта женщина и впрямь добрая. А слезы, горькие, крупные, падали на отцовские руки, на его белоснежную манишку, застывали, сверкая капельками росы, на длинных ресницах. Она и осуждала отца и любила его.

Оля ушла, ушла не примиренная с отцом, еще более несчастная. Супруги Бабиковы продолжали готовиться к Новому году, но зрители досматривали пьесу уже кое-как, только по обязанности. И когда занавес опустился, публика, неистово аплодируя, выкрикивала только одну фамилию:

— Комиссаржевская! Браво, Комиссаржевская!

В антракте только и разговоров было, что о новой актрисе. Наиболее смелые в суждениях сравнивали ее с Сарой Бернар и, надо сказать, не в пользу француженки.

— Что Бернар! — горячился один из студентов, завсегдатай галерки. — В «Даме с камелиями» истукан лишь не заплачет. А

здесь! Ведь Комиссаржевскую выпустили в одноактной пьеске, а что она из нее сделала?!

— А голос, голос, господа! — перебивая студента, восторженно говорила девушка с длинной толстой косой и широким черным поясом, подчеркивающим скромность ее костюма. — Такой актрисы у нас еще не было! И как просто держится, как искренна!

За кулисами на этот раз было более шумно. Незлобии зашел в уборную Комиссаржевской, чтобы поздравить ее. Он положил на гримерский столик букет белых астр.

— Ну, голубушка, да ведь это чудо, что такое вы сделали из этой безделицы! А мы-то ее пустили для съезда публики! Не сердитесь, голубушка, виноваты!

Любопытное совпадение: рецензент «Виленского вестника», оценивая игру Комиссаржевской в роли Оли Бабиковой, почти буквально повторяет своего новочеркасского собрата:

«В драматическом этюде «Елка» выступила г-жа Комиссаржевская и дала такую правдивую, реальную картинку, что заставила зрителя с замиранием сердца следить за ее игрою, впрочем, игрою неправильно было бы назвать исполнение г-жи Комиссаржевской — это была не игра, а жизнь. Перед зрителями была в эту минуту не г-жа Комиссаржевская, а действительно Оля Бабикова, и все в эти минуты переживали ее горе. Страдали ее страданиями, обливались ее слезами — до того проста и естественна была артистка и обаятельна ее игра. Так захватывать всех одним моментом может только большой талант художника, и г-жа Комиссаржевская в этой маленькой роли проявила его в полном блеске… Это была минута высшего художественного наслаждения, которую нам когда-либо приходилось переживать в театре».

После «Елки» шел «Уриэль Акоста». Мария Николаевна осталась в зале и, просмотрев весь спектакль, убедилась, прислушиваясь к разговорам в публике, что и на выходе из театра вспоминали больше «Елку», чем «Акосту».

И уже поздно вечером, когда ночная площадь возле театра поглотила взбудораженную представлением толпу, Комиссаржевская, выйдя с Марией Николаевной из театра, заметила у тусклого фонаря несколько темных фигур.

— Смотри, смотри, — негромко произнес молодой мужской голос, — это она' Какая миниатюрная!

— Давайте немного проводим ее незаметно! — пробасил другой голос.

Вера Федоровна переглянулась с матерью, вздохнула и радостно и легко вступила в черноту городской улицы.

Поставленная в необходимость вести самостоятельно все роли, выпадавшие ей, она иногда засыпала с чувством удовлетворения, но каждое утро просыпалась в смятении: так ли сыграла роль, все ли она дала, что могла дать, на что она способна? Тревога и сомнения отличали Веру Федоровну и в жизни и на сцене.

— Я иногда завидую вам, — говорила она Тираспольской, — вы можете играть и благородную женщину, и интриганку, и соблазнительницу, и неудачницу. Какой простор для актерской фантазии! И вам нет нужды каждый раз переживать боль своей души.

Вера Федоровна говорила тихо, голос ее был ровен и спокоен. Но глаза вдруг стали темными, будто на дне их шевельнулось тяжкое воспоминание. На минуту Тираспольская почувствовала себя неловко оттого, что, казалось бы, деловой разговор вызвал у ее новой знакомой грустные воспоминания. Она готова была уже заговорить об обычных вещах, о городе, погоде, но Вера Федоровна остановила ее легким прикосновением руки.

— Я по природе своей должна сочувствовать своей героине — иначе играть не умею. Мне каждую роль надо оросить кровью своего сердца…

Надежда Львовна, слушавшая недоверчиво подругу, могла вскоре же убедиться, как правильно характеризовала свою артистическую природу ее ровесница по сценическому стажу.

Ставили наспех, как всегда в провинциальных театрах, «Коварство и любовь», опять-таки пьесу, игранную раньше всеми участниками, кроме Комиссаржевской. Роль Луизы ей не давалась. Тираспольская могла скрыть не совсем искреннюю интонацию сценическим мастерством, воспринятым от таких педагогов Малого театра, как Южин. Комиссаржевская больше надеялась на свои нервы и интуицию.

И вот разговор с Фердинандом никак не получался, она чувствовала, что Луиза — вне ее актерской индивидуальности и потому фальшивит. Павел Васильевич Самойлов, молодой и очень талантливый актер, играл Фердинанда. Он понимал душевное состояние партнерши и деликатно предложил:

— Пройдемте еще раз это место!

Но нервное возбуждение уже захлестнуло Комиссаржевскую. Она стояла бледная, без кровинки в лице, готовая вот-вот упасть в обморок. Слезы блестели на глазах, в голосе слышалась мука.

— Кто, кто меня уверил, что я могу быть актрисой? — проговорила она, судорожно сжимая виски кончиками пальцев, и поспешно ушла со сцены.

В середине сезона, опять-таки наспех, готовили мелодраму

«Две сиротки». Комиссаржевская играла слепую Луизу, Тираспольская — ее сестру Генриетту.

В сцене, вызывавшей неизменно в зрительном зале жуткую тишину с всхлипываниями и сморканием в платки, Луиза ползает по полу, отыскивая нужный ей ключ, и натыкается на мертвую сестру. Проделав однажды все это на репетиции, Вера Федоровна начала хохотать, не поднимаясь с пола.

Партнерша смотрела на нее с испугом.

— Что такое? Что с вами?

Режиссер принял было ее смех за истерические рыдания, но потом рассердился.

— Повторим всю сцену! — кричал он.

А Комиссаржевская, виновато поднимаясь с пола и едва удерживаясь от смеха, повторяла:

— Не могу, не могу играть искусственных ситуаций!

Неспособность подчинить свою артистическую индивидуальность неестественному, нежизненному положению, непреоборимое отвращение ко всякой искусственности, неправдоподобной драме вели то к бурному сомнению в своем призвании, то к неудержимому, до истеричности протесту.

При постоянной смене разнохарактерных пьес Комиссаржевской, естественно, приходилось играть и свои, близкие ее природе роли и чужие, чуждые ей по характеру.

Занятая целыми днями разучиванием ролей, репетициями, спектаклями, она писала из Вильны друзьям: «Я так занята, как я не знала, что можно быть занятой!»

И по тону такого рода неоднократных признаний чувствуется, что в этой занятости и горе и радость артистки.

«…Я играю уже роли, а не рольки… — сообщает она, — и играю драматические роли…»

Среди этих ролей особенное место в репертуаре и сценической жизни Комиссаржевской заняла роль Рози в новой тогда пьесе Зудермана «Бой бабочек», шедшей в Вильне впервые для ее бенефиса.

Незадолго до бенефиса, в середине сезона, произошел почти небывалый в летописях театра случай: Незлобии предложил Комиссаржевской контракт на новый сезон с повышением жалованья.

Одновременно он приглашал ее и на летние гастроли в Старую Руссу.

Вера Федоровна растерялась. Никто из ее товарищей еще не получал от антрепренера подобных предложений. Предложение было как нельзя более выгодным и приятным: оно обеспечивало артистку почти на два года работой и давало возможность

прожить еще два года в родной Вильне, где многие еще помнили Золотую красавицу и считали праздником даже минутную встречу с нею за кулисами театра или на улице.

Но, с другой стороны, вопрос об Александринском театре был только отложен, и Вера Федоровна об этом не могла забыть. Она посоветовалась с единственным другом. Бравич сказал:

— Контракт подписывайте, но с условием, что в случае надобности театр отпустит вас на три дня для дебюта в Александринский театр.

Бравич обладал деловым умом. Комиссаржевская выговорила у Незлобина право на отпуск для дебюта и подписала контракт.

Принимая бумагу и пряча контракт в стальной шкаф, Незлобин напомнил артистке о приближающейся поре бенефисов.

— Выбрали вы что-нибудь для себя?

Вера Федоровна и дома и с товарищами не раз затевала разговор о пьесе для бенефиса, спрашивала совета, перебирала сама все сыгранные роли, но не могла ни на чем остановиться.

Незлобин деликатно ждал ответа.

— Выберите сами, Константин Николаевич!

— Вот что, Вера Федоровна, давайте сделаем, — предложил Незлобин. — Я просмотрел одну пьесу. Думаю, публике она придется по вкусу и вам подойдет. Это «Бой бабочек» Зудермана. Возьмите-ка, — вынимая из своего стола новенький томик, продолжал он. — Рози — ваша роль!

Пьеса показалась актрисе интересной, и она начала готовить роль Рози, девочки-подростка. Когда остальные роли были распределены и расписаны, Вера Федоровна и спать ложилась с тетрадкой, вдумываясь в каждое слово, в каждую фразу текста.

Спектакли с участием Комиссаржевской неизменно давали полные сборы. На бенефис ее билеты были распроданы за неделю. Вере Федоровне и на ум не пришло ездить по знакомым, предлагая билеты на свой бенефис, как это приходилось делать некоторым ее товарищам по труппе.

Мария Николаевна под вечер проводила дочь, неся за ней коробку с голубым платьем для Рози. Она помогала Вере одеваться, причесываться вплоть до стука в дверь:

— На выход!

Мария Николаевна перекрестила свою Верочку и поспешила в оркестровую яму — смотреть, как встретят бенефициантку.

Когда поднялся занавес, Рози в светло-голубом платьице задумчиво стояла у окна, слушая болтовню своей сценической матери. Шум, гром, вопли театрального зала заставили ее оглянуться и приблизиться к рампе. В тот же момент из «кукушек» — самых верхних, крайних лож — посыпался

разноцветный дождь бумажных угольничков, квадратиков, кружков, быстро покрывший цветным ковром рампу, пол сцены, ближайшие кресла партера, барьеры нижних лож. Мария Николаевна на лету поймала несколько листков. На красных было напечатано: «Сейте разумное, доброе, вечное, сейте, спасибо сердечное скажет вам, Вера Федоровна, русский народ!» На зеленых — простое приветствие: «Нашей любимой артистке В. Ф. Комиссаржевской горячий привет!» На голубых: «Нашей гордости — привет от Вильны».

О самом спектакле подробно рассказывает в своих воспоминаниях писательница, виленский старожил Александра Яковлевна Бруштейн, театральный человек с детства.

В первом действии Рози с упоением хлопочет по хозяйству, в доме ждут гостей — жениха старшей сестры Эльзы и его отца. И Рози, как настоящий ребенок, наслаждается праздником, лакомится украдкой закуской, задирает своего родственника Пиголицу — Вильгельма. Доставая праздничные, еще бабушкины чашки, она вдруг задумывается. Сидя на спинке стула и глядя куда-то далеко-далеко, Рози тихонько признается, что «влюблена во всех мужчин на свете». Комиссаржевская говорила это с огорчением, смешным и трогательным, словно сама немножко смущенная такой любвеобильностью. Но вот на сцене появлялся Макс, и сразу становилось все ясно: Рози, по-детски нескладная и чуть-чуть смешная в своем полудетском платье и дешевых туфлях без каблуков, становилась грациозной. И зрители понимали, что «из всех мужчин на свете» ее душа уже избрала только одного.

Но Макс — жених старшей сестры. Брак Эльзы не только удача, это спасение семьи от бедности. И потому Рози даже сама себе не может признаться, что ее избранник Макс.

А красавица Эльза, которую Рози обожает, не любит Макса. Женив его на себе, она собирается обманывать мужа вместе с наглым и пошлым коммивояжером Кесслером. Пользуясь любовью младшей сестры, Эльза заставляет девочку передавать свои записки Кесслеру, через нее назначает ему свидания. Рози еще не все понимает, она не видит всей пошлости и грязи этой нечестной сделки, но смутно догадывается, что это все против ее совести. Ей больно огорчить отказом Эльзу, но она не может предать и Макса.

Неуловимо, тонкими штрихами показывала Комиссаржевская, что Рози не похожа на своих сестер и потому она несколько чужая в своей родной семье. Это достигалось не впрямую — Рози не держалась дичком, не сторонилась семьи. Она, как никто из сестер, любила мать, гордилась своими сестрами, больно переживала семейные огорчения. Она говорила

без лицемерных мещанских интонаций, держалась очень естественно и мило, все ее движения были изящны и благородны. Даже порывистость Рози была тоньше «хороших манер» ее сестер. Может быть, ключ к тому и был в творческом начале, заложенном в Рози, в тех бабочках, которых она рисовала на веерах для продажи. Она по-детски серьезно, хотя и очень наивно, относилась к своей работе и обижалась, когда о ее бабочках говорили пренебрежительно.

В третьем акте Кесслер, сговорившись с Эльзой о свидании у них в доме, дает Рози выпить несколько бокалов шампанского, чтобы девочка не мешала им.

Благодаря удивительно тонкому смешению детского и девического, каким наполняла роль Рози Комиссаржевская, ей удавалась сцена опьянения Рози — пожалуй, самая трудная в пьесе. Комиссаржевская выпивала первый бокал, прижмурившись от удовольствия, как ребенок, впервые пробующий что-то лакомое и вместе с тем запретное. Кесслер подливал ей еще вина, и Рози становилась смелой и решительной. Привстав, она смотрит на Эльзу осуждающе, строго. «Эльза не должна пить за Макса!» — приказывает она. И тут же добавляет с горечью, словно ей тяжело признаться в этом: «Эльза этого не стоит!» С Кесслером, с которым обычно она разговаривала, как девочка со взрослым, теперь говорит равнодушно, развязно. Величественно-небрежно играя собственными локонами, она заявляла ему, что была в него влюблена когда-то, давно. «Но теперь, — заканчивала она, глядя на него пренебрежительно, — теперь я вас больше не люблю… Ни капельки, вот!..»

Рози, наконец, засыпает. Но тут приходит Макс, предупрежденный отцом о возможном заговоре против него, Макса. Возмущенный обманом Эльзы, потрясенный удивительно жалким видом спящей опьяненной Рози, Макс решает не связывать себя с женщиной, подобной Эльзе.

В последнем действии с самого появления Рози — Комиссаржевской было видно, что за истекшую ночь в ней произошли большие перемены. Внешне ничего не изменилось — то же полудетское платье, поношенная шляпка с пером, подаренная, видно, старшей сестрой. Но Рози-ребенка, Рози-девочки больше не было. — Был взрослый человек, страдающий и измученный. Она измучена мыслью, что мать и сестры так и не устроили благополучие семьи и потому они растеряны, угнетены. И Рози готова взять всю вину на себя: пусть все думают, что это она, Рози, пьянствовала с Кесслером, это она его любовница. Этого требует от нее мать, так велит долг перед семьей. Но как предать Макса, к которому тянется ее чистая душа, как позволить

ему подумать о ней так дурно?! Как пойманная в клетке птичка, мечется Рози между двумя решениями — как быть, кому придется нанести ей более жестокий удар?

Неспособность Рози ко лжи и притворству делала-ее в начале последнего действия скованной, деревянной. Она боялась вопросов. Лишь в глазах ее стояла та мучительная боль, которая была так свойственна глазам самой Веры Федоровны. Но положение прояснялось, близился счастливый конец.

Занавес опустился лишь на минуту, а затем уже долго не опускался при громовых аплодисментах. На сцену подавали корзины с цветами, сыпались с «кукушек» приветствия и цветы.

И Рози — Комиссаржевская без конца выходила кланяться, сначала вместе со всеми актерами, занятыми в спектакле, а затем одна — в боковую калитку, прорезанную в занавесе.

На следующий день, подходя к театру, Вера Федоровна еще издали заметила высокую фигуру Бравича. Он ждал ее у входа и с веселым лицом подал пачку газет:

— Вот вам на память о вчерашнем вечере! — И, развернув газетный лист, он прочитал конец рецензии: — «Увенчанная лаврами, украшенная трофеями сценических побед, награжденная восторженными овациями зрителей вышла вчера Комиссаржевская из «Боя бабочек»: редкий бой доставляет столь блистательную победу, какую он доставил вчера Комиссаржевской на мирном поприще искусства».

Вера Федоровна смотрела на этого большого взрослого человека, который радовался ее успеху так, будто это он вчера одержал победу, и смутное чувство тревоги и счастья легло на душу. Она поблагодарила своего нежного, верного и делового друга и, бережно свернув газету, спрятала в сумку.

К этим дням относится одно из виленских писем Веры Федоровны, собранных и опубликованных потом Н. В. Туркиным, ее биографом:

«Успех я имею колоссальный, — пишет она. — Говорят везде и всюду обо мне, а я… Я ужасно, невозможно собой недовольна, так хочу скорей, скорей быть лучше, так подчас теряю всякую надежду на то, что это когда-либо будет, и так не в силах вернуться к ролям комическим В то же время все это так ужасно, я должна бы отказываться от драматических ролей, так как я не могу на мое жалованье одеваться как нужно для этих ролей. Но я не в силах отказаться».

И она не отказывалась и играла одну роль за другой, все с большим и большим успехом, учась у товарищей, советуясь с Незлобиным, оглядываясь на свое детство. Традиции высокого искусства, окружавшие ее с детства, бессознательно и глубоко

жили в ее сознании и светили ей в минуты сомнений. И в этом свете она видела лживость ходячих театральных эффектов, бездейственность трагических поз и громких рыданий. Нет, каждый раз Вера Федоровна плачет на сцене настоящими слезами, в минуты высшего душевного напряжения лицо ее заливает настоящая бледность, пробивающаяся даже через слой румян.

Мария Николаевна слышала однажды, как в публике, замечая бледность артистки и блеск настоящих слез, спрашивали недоумевая:

— Как она это делает?

С простотой и искренностью, стоящими у вершин искусства, Комиссаржевская переиграла все роли обычного репертуара своего амплуа до ролей Ларисы и Негиной в пьесах Островского. Пока еще только своей игрой, а не новой трактовкой роли волнует она зрителей.

Товарищи по сцене, следя за ее игрой, удивляются порой: опять пауза. Может быть, забыла роль? Но Вера Федоровна смотрит на партнера смело и не ждет помощи. Играя Луизу, Рози или Негину, в минуты отчаяния своих героинь Комиссаржевская не мечется по сцене. Она внутренне напряжена, и чем отчаяннее положение, тем скупее ее жест. И в этих паузах, глубоком грудном голосе, в том, как холодные тонкие пальцы прикасаются к разгоряченному лбу, зрители чувствуют необыкновенную жизненность создаваемых ею образов.

Видят они и другое. Какую бы роль ни играла Комиссаржевская, она играла в них свою главную тему — столкновение чистой, верующей в добро и справедливость души с ложью и подлостью продажного мира. Она жалела обиженных и униженных, страдала за них. Но то была не только жалость. Уже в виленский период Комиссаржевская приносит на сцену оттенки непокорности и борьбы. Пока это только оттенки, и даже в «Бесприданнице» нет еще грозного обвинения общественному строю лжи и несправедливости.

Особенно молодежь, чьи сердца еще не опалены житейскими бурями и не могут не сострадать ближнему, чувствовала эту главную тему Комиссаржевской и потому так любила маленькую артистку.

В ноябре направлявшийся за границу по делам театра поверенный директора императорских театров Всеволожского остановился проездом в Вильне. Беседа его с Комиссаржевской была краткой.

— Так вот, Вера Федоровна. Решайтесь наконец. Александринский театр ждет вас уже третий год. На обратном

пути я заеду за ответом. Постарайтесь договориться с Незлобиным об отпуске на несколько дней.

Незлобин отпустил ее на три дня. Тревожно ждали вестей из Петербурга Мария Николаевна и Ольга. К вечеру второго дня в окошко постучал почтальон.

— Почта, откройте!

Мария Николаевна приняла телеграмму, и, пока искала очки, Ольга уже прокричала короткий текст:

— «Контракт в кармане. Всеволожский согласился и на один год, жалованье четыре тысячи, гардероб казенный. Целую. Вера».

Мать и дочь переглянулись. Радоваться этому? Но как жаль с Вильной расставаться!

А в феврале 1896 года Комиссаржевская играла перед виленцами в последний раз. Играла «Бесприданницу». Публика неистовствовала, долго не отпускала Комиссаржевскую со сцены. Громадная толпа проводила ее до дому.

Дома собралась почти вся труппа. Преподнесли ей большой букет цветов. Вера Федоровна вдруг спрятала в него лицо и заплакала. Выпили шампанского. Комиссаржевская предложила поехать покататься. Луна заливала улицы, сады города. Вера Федоровна не удержалась и тихо сказала матери:

— Друг мой дорогой, что-то ждет нас в Петербурге!

И вот вокзал. К перрону медленно подошел поезд. От выходных дверей по всему вокзалу с двух сторон в несколько рядов стояли виленцы. Вере Федоровне пришлось идти живым коридором. Ей под ноги бросали цветы, кричали: «Прощайте!», «Не забывайте нас!», «Желаем успеха!»

Паровоз предупредительно заревел, колеса скрипнули, и поезд пополз вдоль перрона. Золотые лучи заходящего солнца мягко осветили в окне вагона заплаканное лицо Комиссаржевской. Она вынула платок. И когда уже поезд был далеко и невозможно было ее разглядеть, друзья еще долго видели, как взвивался, словно чайка, то вверх, то вниз белый платок актрисы.

ЗАГАДКА ТАЛАНТА

Главным режиссером Александринского театра был в то время Федор Александрович Федоров-Юрковский. В его гостиной по субботам собирались многие известные люди того времени, среди них Илья Ефимович Репин, Николай Константинович Михайловский, Александр Михайлович Скабичевский. Федор Александрович, культурный, серьезный человек, умел понять и оценить по достоинству настоящее произведение литературы или искусства. Он не приглашал на свои субботние вечера актеров, исключением был только молодой Юрий Михайлович Юрьев. Однако в театре Юрковский относился к актерам с неизменной симпатией, готовый прийти им на помощь со всем запасом своих обширных познаний.

В один из последних мартовских дней 1896 года Юрковский подвел к группе артистов, стоявших на сцене в ожидании начала репетиции, Веру Федоровну Комиссаржевскую.

— Разрешите, господа, представить вам нашу новую актрису, — проговорил он радушно.

Вера Федоровна чуть смущена любопытством, с которым, стараясь его скрыть, рассматривают ее александринцы. Она успевает всем толково ответить на многочисленные вопросы, вовремя вставить остроумную фразу в общий оживленный разговор. Небольшого роста, изящный Юрий Эрастович Озаровский не спускает глаз с новой актрисы. Про себя он замечает, как красиво она держится, как просто произносит каждую фразу. Ни лишних улыбок на ее лице, ни затянувшихся рукопожатий.

Главный режиссер усаживается на свое место на авансцене и предлагает начать репетицию.

Оказавшаяся в первой кулисе рядом с юным Озаровским, Вера Федоровна дружелюбно улыбается ему своими лучистыми глазами и тихо, на этот раз испуганно, говорит:

— Вот теперь мне страшно… и я кажусь себе такой маленькой… На такой театр у меня не хватит голоса…

Озаровский играет в Александринском театре уже четвертый сезон. Желая успокоить Комиссаржевскую, он отвечает:

— Непременно хватит голоса. Я каждый раз, перед каждым выходом думаю то же самое, но вот обходится же.

Вера Федоровна благодарно принимает попытку своего нового знакомого ободрить ее и уже веселее говорит:

— С вами мы, наверное, подружимся: ведь я тоже ученица

Владимира Николаевича Давыдова. И потом вы, наверное, любите путешествовать и открывать неведомое?

Озаровский смотрит на нее вопросительно, и она поясняет:

— Я люблю бывать в музеях, поглядеть что-нибудь диковинное, например восковые фигуры или кабинет испанской инквизиции. Я уже надумала, куда сходить. — После репетиции можно посмотреть живую фотографию. Вы никогда не видели живой фотографии?

— Нет, слыхал только, — проговорил Озаровский смущенно, — не успел еще.

— Значит, как только наладятся репетиции, пойдем в Пассаж смотреть «Барьерную скачку драгунского корпуса» и «Бег охотничьей собаки».

«Бой бабочек» Комиссаржевская играла в Вильне с неизменным успехом, почему и выбрала эту пьесу для дебюта. Но выступать в новом, да еще столичном театре перед незнакомой публикой было все-таки страшно.

В день дебюта, четвертого апреля, Вера Федоровна встала раньше обычного, взялась было за роль, но повторять текст не было нужды, она все знала отлично. Рассеянно полистала тетрадь, проглотила наспех завтрак, не замечая вкуса любимых ею пирожков, которые напекла Мария Николаевна. Утренней репетиции не было, но Вера Федоровна все-таки вышла из дому и только на Невском сообразила, что в театр идти ей не нужно. Под навесами Гостиного двора встретилась женщина с большой плетеной корзиной, продававшая первые анемоны. Тонкий аромат их и холодок прикосновения к горячим рукам успокоили Веру Федоровну.

К вечеру, когда часы в комнате Марии Николаевны пробили пять, Вера Федоровна, все больше и больше волнуясь, заторопилась в театр.

В этот прозрачный весенний вечер в старом здании Александринского театра было шумно и весело. Как в весеннюю ночь прислушиваются к реке — не сломался ли лед, не пошел ли, так и в этот вечер в театре ждали события.

Известные в театральном мире критики скептически улыбались и говорили:

— Ну, положим, Савина неповторима.

Ярусы и галерею занимали преимущественно Студенты, молодежь и страстные театралы. Они уже знали Комиссаржевскую по гастролям в Озерках и Старой Руссе и с нетерпением ожидали появления артистки на сцене.

Всегда уверенная, когда играла Рози, Комиссаржевская на этот раз растерялась. Голос не повиновался ей, она пыталась это

скрыть, усиливая его. Тогда исчезала тонкость интонаций, теряли очарование ее неповторимые полутона.

Прошли две картины. Горячие ценители и поклонники театра были разочарованы:

— Что могло создать успех этой артистке? Ведь она не понимает простейших вещей — у инженю грация должна переходить в кокетство. А что она делает?

Прошел второй акт. Театралы больше не возмущались, скорее они были смущены. Внутренний голос подсказывал им, что артистка ставит перед собой какую-то свою цель и разрешает ее иными, не савинскими, не обычными александринскими средствами.

Много лет спустя один из тех, кто присутствовал на этом спектакле, так выразил свое впечатление от Комиссаржевской:

«Новый талант поманил своей загадкой. Неопределенно куда, но в сторону от установившегося штампа. А затем стало расти и расти очарование. И самое преклонение перед талантом артистки уже в тот вечер получило иной дух, глубоко отличный от наших прошлых восторгов».

В третьем акте, где Комиссаржевская так необыкновенно тонко играла сцену опьянения Рози, она показала зрителям свою цель: нет, ее Рози не водевильная резвушка, Комиссаржевская не будет играть ни дешевую грацию, ни пошленькое кокетство. Суровые жизненные испытания поджидают Рози на каждом жизненном повороте.

На следующий день появились рецензии о дебюте Комиссаржевской. В них говорилось, что игра ее производила впечатление обдуманной, но суховатой.

Иначе расценили первое выступление актрисы молодые александринцы Юрьев и Озаровский.

Озаройский пришел в Александринский театр на год раньше Юрьева. Истинный петербуржец, Озаровский отличался романтической преданностью театру и пытливым умом. Он любил археологию, эллинскую культуру, петровскую Россию и, собирая все относящееся к его увлечениям, обратил свою квартиру в интереснейший музей. Все это помогло ему впоследствии в режиссерской работе, сделавшей ему имя.

Юрий Михайлович Юрьев, культурнейший артист своего времени, начал театральную жизнь в Московском Малом театре, откуда его перевели в Александринский после блестящего дебюта. Он обладал отличными природными данными для ролей классического репертуара: фигурой античной статуи, великолепным голосом, размеренно-четкой дикцией. Как-то Юрьев прочел ученикам в драматической школе отрывок из

«Илиады», где их поразило славянское выражение: меч велелепный. С тех пор они звали Юрьева не иначе, как только «велелепный Юрьев». Безупречная манера одеваться, носить костюм, походка, постановка головы, красивый строгий профиль — все в нем оправдывало прозвище, которое так и осталось за ним на всю жизнь.

Юрьев и Озаровский были, в сущности, такими же новичками в труппе, как и Комиссаржевская: Юрьев играл третий сезон, Озаровский — четвертый. С Верой Федоровной они как-то сразу сошлись, не чувствуя по ее дружественному тону ни ее старшинства, ни своей молодости.

Рассказывая знакомым об этом спектакле, Юрьев говорил:

— Она всех нас восхитила неподдельной искренностью. Каждая деталь роли продумана, отделана, каждая фраза согрета жизнью, наполнена истинным вдохновением.

В дальнейшем «Бой бабочек» имел такой огромный успех, что спектакль повторили еще несколько раз.

Дебют пришелся на конец сезона. Комиссаржевская в Александринском театре еще не служила, и дружески расположенные товарищи указали ей, что эти лишние спектакли не входят в ее договорные условия и потому она может получить за них отдельный гонорар.

— Не может быть! — удивилась Вера Федоровна, обратилась в дирекцию и немедленно получила шестьсот рублей.

— Вот вам, смотрите, — весело кричала она дома, играя сторублевыми бумажками и разбрасывая их по комнате. — У меня еще никогда не было таких денег!

Дирекция императорских театров по тем или иным соображениям переносила иногда спектакли одного театра в помещение другого.

Двенадцатого апреля Комиссаржевская выступала в Михайловском театре. Шла переделка В. Крылова «Общество поощрения скуки». Героиня пьесы Люба — блестящая светская красавица. В ней много кокетства, шику. Когда-то эту роль исполняла Савина, потом петербуржцы восхищались Потоцкой.

Комиссаржевская сыграла Любу весело, оживленно, но по-своему. Сквозь легкое, бездумное отношение героини к жизни у Комиссаржевской просвечивал порой страх перед этой жизнью. Люба в исполнении Комиссаржевской была не только светская красавица, но и простая девушка, умевшая скрывать под маской веселости свои смутные тревоги. Такая Люба была совсем не похожа на бездушную героиню Потоцкой. Толкование Комиссаржевской этой роли шло вразрез с традиционной трактовкой подобных образов И, естественно, не было понято и

оценено не только зрителями, но и некоторыми петербургскими актерами.

Летом александринцы играли в Красносельском театре. На парадные спектакли собирались обычно придворные военные. Для них ставили водевили, одноактные комедии, а чаще всего балеты.

Комиссаржевской пришлось играть в таких пьесах, как «Гувернантка», «Волшебный вальс», в комедии Мансфельда «Нина». И хотя она старалась в эти роли-схемы вдохнуть жизнь, согреть их теплом своего обаяния, красносельская публика отдавала предпочтение молодой хорошенькой Потоцкой.

Вера Федоровна нервничала, снова начинала сомневаться в своем таланте. И как ни старались Юрьев и Озаровский успокоить, ободрить артистку, свой первый сезон в новом театре она начала с тяжелым чувством.

В Вильне она нашла себя как актрису, играла близкие ее индивидуальности драматические роли, зрители понимали ее. Александринский театр ставил ее в невыгодное положение, заставляя играть роли, которые не могли захватить ее. Комиссаржевская жаждала творческого подвига, ей нужна была сильная роль, в которой она высказалась бы до конца. Репертуар же этого сезона не обещал актрисе ничего интересного.

Она подала заявление об уходе из театра.

Юрьеву и Озаровскому она грустно рассказывала:

— Вы знаете, я подала заявление об уходе из театра! Не ко двору я здесь!

— Не может быть! — заволновались друзья. — Подождите! Действовать надо обдуманно. Поверьте, нет серьезных причин расставаться с театром, да еще в начале сезона. Нет! Нет! Давайте сначала все обсудим.

— Нет серьезных причин? — торопливо говорила она. — Или я сыграю мою роль из моего репертуара, сыграю в ближайшее же время, или я ухожу.

— Это уже другой разговор! — обрадовался Озаровский. — Вот и требуйте поскорее роль.

— Говорила! Получила отказ. Карпов предложил, правда, выбрать. Я хотела «Сорванца», роль мною уже игранная, и я люблю ее.

— Что же Карпов?

— Ответил, что «Сорванец» снимается с репертуара.

— Вот и хорошо, что «Сорванца» снимают. Не то, не то вам надо, Вера Федоровна! Вам нужно проводить свою линию, играть не то, что играют Савина и Потоцкая. Вы новая актриса, а петербуржцы привыкли все мерить на старый образец, для них

Савина — закон.

— Что же мне играть тогда?

— Подумаем. Карпов старается очистить репертуар от пьес Крылова. Но он обожает Островского. Воспользуйтесь этим! — советовал Юрьев.

— Лариса?! — обрадовалась Комиссаржевская. — Но «Бесприданницы» нет в репертуаре, да и примет ли ее здешняя публика? — уже с сомнением закончила она.

— Только «Бесприданницу»! — настаивали молодые люди. — Идите сейчас же к Карпову, возьмите у него свое заявление и поставьте условием возобновить «Бесприданницу».

Появление в Александринском театре Комиссаржевской совпало с крупным «знамением времени» внутри него: на место многолетнего управляющего труппой В. А. Крылова пришел Евтихий Павлович Карпов, не только драматург, но и участник народовольческих кружков. Характерная для его драматургии «Рабочая слободка» входила в репертуар многих русских театров и шла с успехом по всей провинции.

Хотя репертуар Александринского театра оставался под контролем царя, Карпов как управляющий мог многое менять в нем.

Карпов был свой человек за кулисами еще до назначения управляющим. Вовремя поняв свою непригодность к сценической карьере, он в юности ушел со сцены. Увлекся «хождением в народ». Памятью Об этом увлечении остался его постоянный костюм: красная косоворотка, высокие сапоги и черный широкий сюртук. Среди актеров, любивших слушать его рассказы из актерской жизни, Карпов получил прозвище «Жук» за окладистую черную бороду и весь свой жгуче-брюнетский вид.

Приходу в Александринский театр Карпова содействовала Савина, но укрепился он в театре уже благодаря директору императорских театров И. А. Всеволожскому. Карпов очаровал своего начальника анекдотами из театральной жизни, которые он в самом деле рассказывал превосходно.

Юрьев и Озаровский дождались Веру Федоровну. Глаза ее сияли.

— Согласился! Согласился! — радостно объявила она. — Теперь — за работу!

Чем бы ни занималась теперь Вера Федоровна, из головы у нее не шла «Бесприданница». Еще и еще раз вчитывалась она в хорошо знакомый текст Островского. Вспоминались детские годы, незабвенные вечера, когда Федор Петрович читал вслух Островского.

— Папа тонко понимал его. Ты помнишь? — спрашивала она

Олю, подкрепляя старые воспоминания. — Он видел в Островском не бытовика, а романтика. И тогда, в Вильне, и сейчас она, Лариса, представляется мне не похожей ни на одну из героинь Островского.

В сентябре объявили о репетициях «Бесприданницы». Спектакль, когда-то игранный в Александринском театре — Ларису тогда играла сама Савина, — не тревожил актеров. Все ясно, мизансцены известны, текст все знают и помнят. И потому репетировали больше для Комиссаржевской, читая текст, а не играя. Вера Федоровна понимала товарищей. Чувствовала она и то, что они не очень-то верят, будто Лариса как-то изменит ее положение в театре. Страдая от этого неверия и непонимания, Вера Федоровна на репетиции рисовала только контур образа своей героини.

Не верила в успех Комиссаржевской и театральная критика, занявшая семнадцатого сентября свои постоянные места в зрительном зале.

— Смотрите, смотрите, вон сидит Суворин, — с любопытством рассматривали партерную публику театралы, сидевшие на галерке. — Конечно, и Кугель, «Homo novus» пожаловал. А вон и круглая голова Беляева. Еще бы! Без него спектакль не в спектакль!

Давно поднят занавес. Пьеса, как старая, раз навсегда налаженная машина, идет своим порядком. Огудалова, Карандышев произносят свои реплики.

У Ларисы в первом акте нет сильных сценических кусков. Комиссаржевская ведет роль уверенно, голос ей послушен, и лишь кисти рук иногда слегка дрожат. Но усилием воли актриса подавляет волнение. И все опять идет гладко.

Не вспомни в это время и Кугель, и Беляев, и Суворин, и весь светский партер «Бесприданницу» в исполнении Савиной, они, может быть, уже сейчас насторожились бы и увидели на сцене Ларису, созданную творческим воображением Комиссаржевской, а не театральной традицией. Но сила утвердившихся представлений велика.

В свое время Савина, да и не она одна, не смогла прочесть подтекст Островского, не совсем точно поняла она и самый текст. И савинская Лариса — хорошенькая мещаночка с примесью цыганской крови, ведущая бесшабашную жизнь в доме матери, Лариса, которой просто не повезло в любви и жизни, прочно вошла в память петербуржцев.

И вдруг Лариса — Комиссаржевская: хрупкая, застенчивая, не яркая. Говорит тихо и просто, держится так, что только слепой не поймет, как она несчастна в этом мире и несчастна давно.

Очевидец этого беспримерного спектакля и торжества Комиссаржевской Юрий Михайлович Юрьев оставил живые и яркие воспоминания о том, что он пережил в тот вечер семнадцатого сентября.

Во втором акте объяснение с Паратовым Комиссаржевская провела тонко, в притушенных тонах, интимно. Глаза артистки излучали всю глубину таившихся переживаний, всю драму мятущейся души Ларисы. Юрьеву она казалась степной птицей, пойманной и посаженной в клетку, и было ясно, что она разобьет в кровь свои крылья о железо клетки, преграждающей ей путь к свободе, но не смирится.

Жажду свободы, правды и света — вот что несла Комиссаржевская зрителям.

По окончании акта были аплодисменты, но аплодировала больше галерка, партер же еще приглядывался, прислушивался, правда уже с меньшим предубеждением, чем вначале.

В антракте театралы потянулись в буфет, где обычно собирались критики. Там было оживленно.

— Что ни говорите, а в ней что-то есть! — гремел Кугель.

— Островский требует большой сочности… — говорил Беляев, говорил так, чтобы все слышали его слова. — Островского надо писать репинской кистью, мазками. А тут — акварель. Но акварель прекрасная, тонкая. Артистка кровью пишет свою акварель…

— Конечно, Комиссаржевская далеко не идеальная Лариса. Сейчас я говорю об актрисе вообще. Она, бесспорно, умна, культурна, умеет подчинить все своей воле, мысли… — снова слышится в толпе голос Кугеля — Но она играет не Островского, не Ларису, а какой-то обобщенный тип русской женщины…

— А разве это плохо? — вмешиваются со стороны.

Третий акт начался при полной тишине в зале: ни покашливаний, ни шепота, ни шуршания программами.

Приезд Паратова нес Ларисе новые волнения. Еще невыносимее ей предстоящая свадьба с Карандышевым, еще ничтожнее в ее глазах жених. Запрещение петь для гостей Лариса приняла как вызов.

В авторских указаниях Островского говорится, что Лариса поет известный романс Глинки «Сомнение». Вера Федоровна заменила его более подходящим по смыслу драмы старинным итальянским романсом Тости: «Он говорил мне…» Романс этот прекрасно исполнял Федор Петрович, и Вера Федоровна знала его с детства.

Раздался первый аккорд гитары.

Сосредоточенная, с устремленными вдаль глазами, в которых

застыло страдание, чуть слышно она начала:

Он говорил мне, будь ты моею..

Лариса мгновение смотрела на Паратова. Потом глаза ее снова обращались вдаль, и, по-прежнему сосредоточенная, постепенно усиливая звук, она продолжала:

И стану жить я, страстью сгорая..

Романс этот петербуржцы слышали впервые. Он удивительно точно и тонко отражал переживания Ларисы, связанные с любовью к Паратову.

Заканчивала она словами:

Бедному сердцу так говорил он,
Но не любил он, нет — не любил он.

Оборвался голос, отзвучали струны. А в зале еще слышался крик души Ларисы. Зрители боялись пошевелиться, потревожить смертельно раненное сердце. Вдруг тишина зала разорвалась. Все сильнее и громче аплодисменты, минута, вторая, третья…

Действие приостановили.

Когда кончился акт, овации возобновились с новой силой. Партер, великосветский партер, стоя аплодировал Комиссаржевской. Нашлись даже такие, что бросились к оркестру, толпа заполнила центральный проход.

Последнюю сцену артистка вела на тихих, притушенных тонах. Но столько было внутренней силы в каждом слове, каждом вздохе, каждой паузе, что становилось очевидно: развязка приближается, катастрофа неминуема.

Лариса стояла лицом к публике, не замечая ничего и никого вокруг себя, думая горькую свою думу. Паратов обманул ее, растоптал мечты о человеческом счастье, о человеческом достоинстве; рассыпались в прах понятия о добре и порядочности. Жить теперь невыносимо. Лучше умереть, чем жить в обществе волков среди подлости и обмана.

— Как хорошо умереть… пока еще упрекнуть себя не в чем… — грустно звучал со сцены голос Комиссаржевской.

Когда к ней подошел Карандышев, она удивилась, что он еще здесь, рядом и даже осмеливается спрашивать, приказывать. Ведь ее, прежней Ларисы, уже нет. Посмотрев на него холодным

взглядом, она отвернулась. Наступила долгая пауза. И опять, словно вернувшись издалека, шепотом проговорила:

— Как вы мне противны, кабы вы знали…

Карандышев не обращал на эту фразу внимания и приглашал пойти с ним. И опять Лариса брезгливо отмахивалась от него. Тогда Карандышев пытался унизить ее, напоминая, что она значит для всех этих Паратовых, Кнуровых, Вожеватовых.

— Вещь!

— Вещь, вещь! — со стоном подхватывала Комиссаржевская. — Наконец слово для меня найдено.

Затем в каком-то исступленном отчаянии, стремительно, страстно произносила заключительный монолог:

— Вещь! Всякая вещь должна иметь своего хозяина. Я найду его… Теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты… Подите, подите, я вашей быть не могу…

От этих лихорадочных, льющихся потоком слов становилось страшно. Нет, нет для Ларисы иного выхода, кроме смерти..

И смерть приходит. Выстрел Карандышева разрешает спор: быть Ларисе похожей на мать или совсем уйти из жизни.

Словно в калейдоскопе, перевертываются перед внутренним взором зрителей и самой Ларисы страницы ее жизни. Жизнь так устроена, что ей, бесприданнице, как бы она ни была хороша собой, какими достоинствами ни обладала бы, все равно счастья не видать. Оно обошло ее стороной еще раньше, когда мать запуталась в сетях нужды.

В последний момент Лариса понимает, что внешнее счастье — богатство и, может быть, даже признание общества — она сможет приобрести только ценой своего позора. Но сделка с совестью не для нее, это выше ее сил. Так же как не для нее, жаждущей красоты и свободы, мещанское благополучие с Карандышевым. И потому лицо смертельно раненной Ларисы озаряется улыбкой.

Слегка пошатнувшись, она одно мгновение держалась еще на ногах, странным взглядом обводила все вокруг себя и медленно опускалась на землю.

— Благодарю. Какое благодеяние вы для меня сделали… — шептала она.

И лицо ее светлело. То была не смертельная бледность. Лариса обрела, наконец, покой. Вот теперь уж никто и ничто не запятнают ее женской гордости, ее чести. Пусть смерть, но в ней — свобода.

Опустился занавес. Но никто не хотел уходить из театра. Без конца вызывали Комиссаржевскую Неистовствовала галерка.

Комиссаржевская пережила свою личную драму с мужеством

и самоотверженностью передовой русской женщины. Такою она пришла на сцену, борцами она видела и всех своих героинь. Не самое себя она всегда играла, как многим часто казалось. Идеал новой женщины, рвущейся к счастью, свободе и свету, стоял перед нею, в какой бы роли она ни выступала. И этот идеал несла она в душу зрителя.

В интерпретации Комиссаржевской Лариса звучала трагически. И это было новым рождением пьесы.

«Бесприданница» на много дней заняла воображение театрального Петербурга. Достать билет на этот спектакль было почти невозможно.

То была настоящая победа нового таланта — Комиссаржевская привела в Александринский театр ту часть русской интеллигенции, которая долгие годы считала этот театр лишь местом для развлечений и потому не посещала его. Старые, бритые, в красных фраках капельдинеры, по многу лет прослужившие в Александринке, не переставали удивляться, как это так случилось, что не только ярусы и галерка пополнились молодыми людьми в студенческих тужурках, но и-в партере стала меняться публика.

Теперь часто в Александринском театре можно было увидеть профессоров университета. Островитяне — их так называли потому, что университет и Академия наук находились на Васильевском острове, — с радостью приветствовали появление новой, близкой им по своим идейным устремлениям актрисы. «Бесприданница» с участием Комиссаржевской воспринималась, как призыв к борьбе с общественным неустройством, с несправедливостью и жестокостью жизни.

Вскоре после выступления Веры Федоровны в ро-чи Ларисы в Александринском театре разыгралась обидно глупая и всемирно известная история с постановкой «Чайки» А. П. Чехова.

На семнадцатое октября назначен был бенефисный спектакль популярной комической актрисы Елизаветы Ивановны Левкеевой по случаю двадцатипятилетия ее службы в театре. Близкий Чехову писатель Игнатий Николаевич Потапенко гостил в это лето у Чехова в Мелихове и был свидетелем работы Антона Павловича над новой пьесой. Узнав о предстоящем юбилее Левкеевой, для которого Карпов искал пьесу, Потапенко написал о том Чехову, и Антон Павлович послал пьесу Карпову.

Несколько лет назад в Александринском театре с большим успехом в двадцатипятилетний юбилей режиссера Ф. А. Федорова-Юрковского прошел «Иванов» Чехова. Новая его пьеса, как счастливое предзнаменование, обрадовала и руководство, и труппу, и бенефициантку. Немедленно приступили к работе, имея

в запасе до назначенного срока всего-навсего девять дней.

В соответствии с желанием автора роль самой Чайки — Нины Заречной — была поручена Марии Гавриловне Савиной. Карпов хотел отдать ей роль Аркадиной, а Нину поручить Комиссаржевской. В остальном разногласий не было, и весь звездный небосвод театра — Аполлонский, Давыдов, Варламов, Сазонов — получил роли. Левкеева в «Чайке» не играла. Для нее поставили в этот же вечер водевиль.

Но на первую репетицию Савина не приехала, коротко известив Карпова, что отказывается от роли Нины. В письме к А. С. Суворину, с которым советовался Чехов при распределении ролей, Мария Гавриловна писала:

«Роль Нины вся основана на внешности, и вследствие этого мне совершенно не подходит… Главное же неудобство заключается в том, что годы Нины слишком подчеркнуты и литератор твердит все время «о свежем молодом чувстве»… На «чувство» я могу иметь претензию, но в «свежесть» его вряд ли Бы поверите — и я боюсь вдвойне: за автора и за себя…»

Она рекомендовала отдать роль Нины Комиссаржевской. Но в учтивом тоне письма сквозил драматизм положения актрисы, вынужденной сдать роль более молодой сопернице. Суворин согласился с доводами Савиной, и Карпов передал роль Комиссаржевской. Зная, что актрисы неохотно берутся за роли, от которых отказались другие, Карпов далеко не был уверен, что Вера Федоровна не откажется в свою очередь.

Она попросила оставить ей пьесу и обещала вечером дать ответ.

Когда Евтихий Павлович явился за ответом, Вера Федоровна встретила его возбужденно и радостно:

— Все нравится: и роль и пьеса, но, Евтихий Павлович, ведь осталось несколько дней до спектакля! Как же я успею?

Карпов знал боязливую нерешительность Комиссаржевской и спокойно напомнил ей:

— Вера Федоровна, да ведь играли же вы в провинции и с двух-трех репетиций, да еще как играли!

Увлеченная ролью, как будто написанной для нее, если не о ней самой, Вера Федоровна махнула рукой и согласилась.

Вспоминая о постановке «Чайки», Е. Карпов писал, что «все артисты работали с большим увлечением, с тем художественным пылом, который охватывает актера, когда он чувствует в авторе истинного художника. Репетиции продолжались с 11 утра до 5–6 часов вечера. Мы по нескольку раз повторяли одну и ту же сцену, добивались верных тонов, соответствующих пьесе настроений… Актеры волновались, спорили между собою и со мной,

горячились, нервничали. В. Ф. Комиссаржевская, конечно, волновалась больше всех. Чем больше она репетировала, тем сильнее ей нравилась роль Нины. Она очень скоро нашла верный тон и уже с третьей репетиции жила на сцене».

На четвертую репетицию приехал Чехов. С приветливой и веселой, но в то же время застенчивой улыбкой он вошел в режиссерскую, сказал отчетливо:

— Здравствуйте, Евтихий Павлович! — И, пожимая руку режиссеру, уже спрашивал: — Ну, что? Как идет дело?

Карпов рассказал об отказе Савиной и передаче роли Комиссаржевской.

— Я совсем не знаю, что за актриса Комиссаржевская. Боюсь. Роль Нины для меня — все в пьесе! — говорил Антон Павлович.

— Не знаете Комиссаржевской? Так вот сейчас я вас с ней познакомлю. Это прекрасная актриса.

Они прошли на сцену, где шла репетиция. Карпов представил Вере Федоровне Чехова. Он застенчиво поклонился и отошел в первую кулису. Там он и простоял весь первый акт, не сходя с места и не прерывая репетиции.

— Ничего, — сказал он Карпову, когда тот подошел к нему. — Только играют они много, игры бы поменьше. Давыдов, Варламов — хороши!

— А Вера Федоровна?

— По фигуре очень подходит… И она талантлива, она сыграет, я думаю!

Репетиция кончилась, актеры обступили автора. Он охотно отвечал на вопросы и прибавлял неизменно:

— Надо все это проще, господа. Совсем просто, как в жизни.

— А как это сделать? — допрашивали его.

— Не знаю, — отвечал Антон Павлович, улыбаясь. — Это вы лучше меня знаете.

Вера Федоровна подошла последней и, прямо глядя ему в глаза, спросила по-ребячески боязливо:

— А я, Антон Павлович?

— А у вас только с монологом немножко не так, как мне хотелось бы… — отвечал Антон Павлович. — Вы читаете его, как хорошая актриса, а ведь Нина — деревенская барышня, первый раз говорит со сцены, дрожит…

Вера Федоровна прошептала с упреком:

— Господи, как же я об этом не подумала!

— И вообще все надо проще… Да вы сыграете, конечно!

Необыкновенная мягкость в разговоре, деликатность, приветливая улыбка, с которой он начинал отвечать на вопросы, а вместе с тем ясный ум и точная фраза очаровали Веру Федоровну.

Между тем Вера Федоровна все больше и больше увлекала Чехова своей игрою.

— Какая тонкая и чуткая актриса, — говорил он Карпову, — право, можно подумать, что она была в моей душе, когда я писал свою Нину. И какой жизненный тон, совсем особенный!

Правдивость, жизненность на сцене и в литературе Чехов ценил превыше всего в искусстве. И при всей своей застенчивости, услыша с болью фальшивую ноту у актера, он останавливал репетицию и смущенно говорил:

— Главное, голубчик, надо просто. Совсем просто!

Вере Федоровне он уже не давал никаких советов. На последней, перед генеральной, репетиции в Михайловском театре Антон Павлович снял с цепочки от часов брелок в форме книги и подал его Вере Федоровне.

— Вот это будет то, что вы даете Тригорину, — жетон, медальон вместо бутафорского, — говорил он, — пусть будет совсем как в жизни!

— А это было в жизни? — лукаво спросила Вера Федоровна, раскрывая створки золотого жетона и замечая выгравированные там цифры. — Вот сюрприз!

Антон Павлович, улыбаясь, кивнул в сторону, где Карпов разговаривал с Игнатием Николаевичем Потапенко, сосватавшим пьесу театру.

— Да, это прислала Потапенко какая-то анонимная поклонница через редакцию «Русской мысли»… — серьезно говорил он. — У него, знаете, много поклонниц, и некоторых он уступает по дружбе мне вместе с жетонами…

Антон Павлович кивал на Потапенко, скрывая свое смущение. Жетон получил он сам от писательницы Л. А. Авиловой, которой обещал, раскрыв инкогнито, ответить со сцены. Эпизод этот он использовал в пьесе, а жетон носил на часовой цепочке.

Вера Федоровна угадала шутку и, отсмеявшись, сказала:

— Ну, хорошо, спасибо! Теперь смотрите, буду играть совсем просто, совсем как в жизни!

В зале не было публики, но был Чехов, и она играла для него одного, играла вдохновенно и неповторимо. В последней сцене, когда Нина приходит ночью к Треплеву, артистка поднялась до жизненного совершенства. Партнеры поддержали ее настроение, и простая репетиция превратилась в праздничное, торжественное чудо.

В сумерки, возвращаясь из театра по Невскому, между высоким худым Потапенко и широкоплечим чернобородым Жуком, Чехов говорил весело:

— Ну, если Комиссаржевская сыграет так, как сегодня, и на

спектакле, будет очень хорошо… Лучше не надо. Играла она изумительно!

Но на генеральной репетиции чудо не повторилось. А на спектакле в театре произошло нечто совершенно небывалое и неожиданное, чего невозможно было предвидеть и предположить.

По случаю бенефиса популярной Левкеевой театр заполнила гостинодворская публика: купцы, приказчики, галантерейщики с золотыми цепочками на отвисших животах, под руку с дородными женами, с дочками в веснушках и огромных серьгах с бриллиантами. Пьесы никто не знал, о Чехове судили по «Предложению», «Медведю», «Свадьбе», проходивших при неумолчном хохоте во всех театрах.

Смех слышался еще до поднятия занавеса; шептались, хихикали, шаркали ногами и в начале действия. Но поистине чудовищный смехун напал на всех, когда Нина начала свой монолог:

— Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли…

Каждое новое слово вызывало хохот, и он стоял в зале до конца действия.

— Что же это за ужас! — со слезами на глазах, вся дрожа, говорила Вера Федоровна за кулисами, бросаясь то к режиссеру, то к партнерам. — Я провалила роль?! Над чем они смеются? Я не могу, я не выйду больше…

Карпов, товарищи, пожимая плечами, успокаивали ее:

— Гостинодворцы! Чего вы хотите от них?! При чем ваша игра, вы превосходно ведете свою роль. Никто не виноват, что публика подобралась такая!

Чехов бродил за кулисами, никого и ничего не замечая. Он был бледен, растерян и только прислушивался к тому, что делалось в зале, вздрагивая при каждом новом взрыве хохота.

В конце четвертого акта Чехов, никому ничего не сказав, покинул театр, клянясь никогда в жизни больше не писать ни одной строчки для сцены.

Вера Федоровна еле доиграла пьесу. Силы покинули ее, едва она переступила порог своей уборной: с ней случился обморок. Ее привели в себя, помогли одеться. Измученная стыдом и обидою, она хотела только одного — никого не видеть, не слышать. У парадного театра окликнула первого попавшегося извозчика и всю ночь проездила по ночному городу.

Чехов поздно ночью уехал из Петербурга.

Падкие до скандальных новостей петербургские газеты

поспешили полностью возложить ответственность за провал «Чайки» на автора. Но повторный спектакль, двадцать первого октября, прошел не просто спокойно, а имел большой и несомненный успех. В тот же вечер, после спектакля, Вера Федоровна писала радостно и возбужденно автору:

«Сейчас вернулась из театра. Антон Павлович, голубчик, наша взяла! Успех полный, единодушный, какой должен был быть и не мог не быть! Как мне хочется сейчас Вас видеть, а еще больше хочется, чтобы Вы были здесь, слышали единодушный крик: «Автора!» Ваша, нет, наша «Чайка», потому что я срослась с ней душой навек, жива, страдает и верует так горячо, что многих уверовать заставит…»

С удивительным поэтическим предвиденьем Комиссаржевская определила здесь историческую судьбу «Чайки», ее автора и свою собственную. Два гениальных художника разных областей искусства оказались родственными между собою по тем стремлениям и идеалам, которым они посвятили свою жизнь. Оба они вошли в наше сознание ярким протестом против грубости, пошлости, лживости и неправды жизни. Оба живут в нас прекрасными и бурными порывами к новой, лучшей жизни.

Не зная Комиссаржевской, Чехов отразил в «Чайке» судьбу и душу Веры Федоровны. Это поэтическое чудо рождено одинаковым складом душ, одним и тем же идеалом красоты.

И, однажды встретившись, они остались друзьями на всю жизнь.

«Чайка» прошла пять раз при полных сборах, раз от раза все с большим и большим успехом. Однако Всеволожский все-таки распорядился снять ее с репертуара, несмотря на возражения Карпова.

В этот первый сезон на сцене Александринского театра признание и известность Комиссаржевской доставили чередовавшиеся весь сезон «Бой бабочек» и «Бесприданница». Но тонкие ценители присоединили сюда и «Чайку».

Второй свой сезон в Александринском театре Вера Федоровна начала ролью Сашеньки в «Иванове» Чехова. Сыграла она Сашеньку жизненно, правдиво и оригинально, возвратив молодость этой ранней пьесе Чехова. И Чехов и Комиссаржевская были одарены от природы необычайной жизнерадостностью. Они оба умели смеяться, жадно пить радость жизни из переполненной ее чаши, пока не столкнулись с грубыми силами земли. Но и темные силы не могли до конца истребить эту жизнерадостность, согнать навсегда улыбки с их лиц, задушить веселый смех.

Комиссаржевская и дала Сашеньку такою, какою бывала часто сама: сильной, жизнерадостной русской девушкой, всеми

силами желающей вдохнуть в любимого человека жизненную энергию для борьбы за правду и счастье. А в то же время и такою, какою видел ее Чехов.

Роль Сашеньки была единственной новой ролью Веры Федоровны в сезоне 1897/98 года. Дважды сыграв Сашеньку, она заболела и оставалась в постели всю зиму, с ноября до марта.

Сезон для Веры Федоровны, как актрисы, пропал, но для нее, как человека, он остался памятным. Люди, которых она знала с одной стороны, вдруг открылись ей совсем другою, новой стороною, нежданной и радостной.

Вслед за Верой Федоровной покинул Вильну Бравич. Талантливый, культурный артист имел два приглашения: в Московский Малый театр и в Петербургский Малый, или правильнее Суворинский частный, театр, который держал издатель реакционной газеты «Новое время». За два дня до отъезда Комиссаржевской из Вильны Бравич объявил, что он выбирает Суворинский театр.

— Вы уже не следуете за мной, безвольный, слабый человек, а преследуете меня! — резко ответила Вера Федоровна. — Иначе, как можете вы, артист большой, умный, настоящий, жертвовать Домом Щепкина, красой и гордостью России — Малым театром ради частного Суворинского.

Бравич ответил словами из ее же писем к нему:

— Силу воли надо на одно: заставить себя нигде, никогда, ни при каких обстоятельствах не изменять внутреннему голосу и повиноваться ему слепо, не боясь показаться ни смешным, ни глупым, относясь совершенно равнодушно к тому, что о тебе подумают или скажут!

Он не изменил своего решения. Повинуясь внутреннему голосу, Казимир Викентьевич в Петербурге держался в стороне, откликаясь лишь на ясные и точные приглашения:

— Если свободны, приходите на «Бесприданницу», послушайте, как я буду петь сегодня!

Но в долгие, страдальческие дни и ночи, когда у больной так много оставалось времени для размышлений, Вера Федоровна увидела в своем друге чувство, совсем не похожее на мужскую неверную влюбленность. Он окружил вниманием ее семью, врачей, Анну Платоновну Репину, хозяйничавшую теперь в доме. Когда бы и что бы ни понадобилось больной, Бравич всегда был наготове. Он, обычно мало интересовавшийся закулисной жизнью Александринского театра, теперь знал обо всем, что там делалось, и вечерами, когда Вера Федоровна выражала желание его видеть, рассказывал ей театральные новости.

Однажды он сообщил, что навестить ее собирается Савина.

— Мария Гавриловна? — удивилась Вера Федоровна. — Вот уж не ожидала!

Еще в Озерках, когда только возникла мысль о приглашении Комиссаржевской в Александринский театр, Вера Федоровна слышала от всех одно и то же: Савина не допустит! И еще до своего дебюта была уверена, что встретит в Савиной недруга. Между тем дело было не совсем так.

По свидетельству ряда современников, Савина встретила появление молодой артистки с большим интересом и отнеслась к ней с симпатией. Она говорила всем своим знакомым: «Пойдите посмотрите эту актрису, это редкая актриса… Когда я смотрела ее на дебютах, мне вспомнились мои первые шаги на той же сцене…»

Савина приехала вскоре к больной, сначала только навестить, узнать о здоровье, а затем стала бывать все чаще и чаще; и вот Савина, так же как Бравич, вдруг предстала перед Верой Федоровной совсем иной, неожиданно милой. Она стала другом и Анны Платоновны, и Оли, и Марии Николаевны, и Бравича, другом всегда деликатным, не напрашивающимся на благодарность.

Если нельзя было встречаться, актрисы обменивались записками.

«Радуюсь, что доставила удовольствие (если Вы не преувеличиваете) Вашей Леле: кажется, кукла на нее похожа? Я вчера сама заезжала к Вам, но не хотела Вас беспокоить в такой «семейный» день… Храни Вас господь! Поправляйтесь на радость всем любящим Ваш талант. Забегу завтра или в воскресенье, а пока крепко целую. Ваша Савина».

Актер и режиссер Александринского театра А. Долинов, устроитель гастрольных поездок Савиной, человек, близко знавший ее, утверждал, что она просиживала у постели больной Комиссаржевской целые дни, «собственноручно готовила для нее какой-то специальный бульон и сама привозила его в карете».

Но самое большое и самое счастливое открытие сделала Вера Федоровна позднее, когда встретилась со зрителями.

10 апреля 1898 года Вера Федоровна впервые после болезни появилась на сцене Александринского театра в своей любимой роли Ларисы.

При появлении ее на сцене произошло что-то непередаваемое. Публика стоя устроила своей любимице невиданную овацию. На сцену сыпались цветы; гул от рукоплесканий и криков приветствия не смолкал несколько минут.

Растроганная всем этим, со слезами в голосе Вера Федоровна

произнесла первую фразу Ларисы. Зал снова пришел в неистовство. Потрясенная такой встречей, артистка едва нашла силы довести до конца спектакль.

В этом сезоне она успела сыграть еще только Фантину в «Отверженных» Гюго, а затем по требованию медиков уехала в Италию, куда Федор Петрович переселился навсегда. Вера Федоровна прожила лето с отцом возле Неаполя. И это был для нее не только физический, но и нравственный отдых.

РАЗВЕРНУТОЕ ВЕТРОМ ЗНАМЯ

Вера Федоровна возвратилась в Петербург, исполненная сил и веры в правильность избранного ею сценического пути. И первые сыгранные в новом сезоне роли укрепили ее веру.

С улиц столицы не сходили туманы. Едва рассеивался утренний, непрерывно дувшие с моря ветры нагнетали другой, державшийся до вечера. Тусклые фонари, витрины магазинов, окна в домах светились весь день.

Как и сто лет назад, в Галерной гавани пушечными выстрелами давали сигнал о подъеме воды.

На шпиле Главного Адмиралтейства поднимали красные флаги, к вечеру сменявшиеся красными фонарями.

Но петербуржцы продолжали толкаться на Невском под черными зонтиками до ночи.

Если судить по утопавшему в тумане Невскому проспекту, все в столице Российской империи оставалось по-прежнему. Но на рабочих окраинах Петербурга жизнь менялась с необыкновенной и неожиданной быстротой. С рабочих окраин Петербурга веяло ветром грядущей революции, и дуновение его проникало всюду.

Навстречу поднимающимся ветрам освободительного движения вышла Комиссаржевская со своими новыми ролями, чтобы стать перед лицом русской общественности, как «ветром развернутое знамя», по счастливому и меткому выражению Блока.

Казалось, сама судьба подготовила ее к роли бойца в освободительном движении. Детские годы показали ей неустроенность женщины в семье, в обществе, даже в любви. В юности она пережила все, что видела в детстве: несправедливость, неравенство женщины в любви, в семье, в обществе.

Сценический успех освободил Комиссаржевскую от обычной участи провинциальной актрисы, которая часто в силу обстоятельств, чтобы не потерять место в театре и не очутиться на улице без заработка, была вынуждена принимать сомнительные ухаживания сытых пошляков, мнящих себя просветителями и покровителями артистов, терпеть гнусное сводничество антрепренеров, поневоле интриговать, бороться за выигрышные роли. Артистический успех вернул Комиссаржевской и все права человеческой личности, в которых ей свободно могло бы отказать общество, как обманутой жене, разводке. Но Комиссаржевская не забыла общеженскую судьбу: слишком много стояло перед глазами артистки жизненных примеров. И в каждой

пьесе, которую ей приходилось играть, она с гениальной находчивостью показывала печальную, порой страшную женскую судьбу и призывала к борьбе против рабской покорности, за равенство, за право и справедливость. Все свои роли Комиссаржевская играла так — об этом постоянно говорят ее современники, — что зрители чувствовали протест. Она всегда воевала за правду, за человека. Друзья и близкие Комиссаржевской полушутя, полусерьезно говорили:

— Глядя на вас, Вера Федоровна, невольно думаешь, что революции везде и всегда начинает женщина.

Тот, кто читал пьесу И. Потапенко «Волшебная сказка» и смотрел Комиссаржевскую в роли Наташи Бобровой, ясно видел, какое чудо совершала артистка. У автора мечты главной героини о любви, о женском счастье, о какой-то туманной радостной жизни выглядят и наивно и обыденно. Изнеженная институтским воспитанием, она, не приспособленная к самостоятельной жизни, ненавидит уклад своей трудовой семьи. Легкомысленная девушка покидает и дом графа Ижорского, где она вела праздную жизнь. Но читателю трудно поверить, что уход Наташи от любовника не каприз, а смелый протест против ее ложного положения в обществе.

Комиссаржевская наделила свою Наташу неудовлетворенностью, душевной потребностью новой жизни. Раскрывая от акта к акту эту неудовлетворенность, артистка тонко и точно показала рождение новой женщины, уходящей «от ликующих, праздно-болтающих, обагряющих руки в крови» в «стан погибающих за великое дело любви».

Вспоминая об игре Комиссаржевской в «Волшебной сказке», артист М. П. Сазонов, игравший с ней в этой пьесе, объясняет, почему именно эта пьеса, в общем слабая и надуманная, пользовалась громадным успехом и в Петербурге и во время провинциальных гастролей артистки.

— Ее Наташа была вся порыв и протест. Воздействие Комиссаржевской на зрителя можно было сравнить только с воздействием на общество Льва Толстого и А. П. Чехова. Писатели покоряли ум читателей; Комиссаржевская неотразимо действовала на чувство. Она заставляла чужие сердца биться так же страстно и негодующе, как билось ее собственное сердце.

Наташа ушла из родного дома девочкой. За восемь лет в институте она забыла скромную обстановку трудового дома, зато привыкла к «красивой жизни» ее сверстниц. Они изящно одевались, танцевали, умели играть на фортепьяно. Гарь и копоть отцовского дома, брат, позволяющий себе в компании сидеть без сюртука, бесконечные разговоры о заработке ради куска хлеба

шокируют Наташу, причиняют ей настоящее страдание. Наташа хочет, чтобы ее жизнь была красивой. А иначе не стоит жить! И это не каприз Наташи — Комиссаржевской, а требование, законное требование. Девушка не чуждается работы, но и от работы она требует эстетического наслаждения. Труд тоже должен быть красивым, нести радость. От труда же своих домашних она задыхается.

Случай приводит графа Ижорского, брата Наташиной подруги по институту, в дом Бобровых. Встречу эту Комиссаржевская играла на контрастах. Она вспоминала с Ижорским институтских знакомых, вспоминала о том, как там жили, и лицо ее озаряла светлая улыбка, снова звучал ее серебристый смех, в движениях появлялось лукавство, желание очаровывать. Но кончались воспоминания, и тем сильнее девушка приходила в отчаяние от сознания действительности.

— Я здесь точно в плену и меня хотят отдать в рабство… — возмущалась Наташа. И, уже не владея собой, кричала: — Я не хочу рабства, не хочу, не хочу! Я не дам надеть на себя ярмо!

Комиссаржевская говорила это с такой искренностью и силой, что ни у кого из зрителей не оставалось сомнения в ее праве протестовать против ярма и рабства. Никто теперь не сомневался и в том, что Наташа обязательно уйдет из родного дома.

И она ушла. Стремление сделать свою жизнь волшебной сказкой привело Наташу в дом Ижорского. Она еще не отдает себе отчета в том, в какое сомнительное положение перед обществом поставил ее граф, сделав своею любовницей. С горячностью и верой молодости Наташа ищет в любви осуществления своей сказки. Она любит графа и требует такой же искренней и свободной ответной любви. Но сказкам в жизни нет места.

Комиссаржевская создавала на сцене симфонию уходящей любви. Она отвергла ремарки автора: «слезы, плач, рыдания». Артистка то ускоряла темп сцены, то замедляла его, вела диалог в нервно меняющемся ритме. И зрители чувствовали всю призрачность погони Наташи за счастьем, всю ненадежность и праздность любви Ижорского. Наконец Наташа поняла, что Ижорский совсем не тот человек, за которого она принимала его.

Комиссаржевская была опытным бойцом, за право понимать женскую судьбу она заплатила всем своим пережитым. По этой трудной, мучительной дороге к прозрению и победе артистка ведет и свою героиню.

— Ведь я совсем не та, что была раньше! — говорит Наташа своему брату.

Она сердцем нашла правду, а с правдой и новую дорогу в

жизни. И потому в тяжелом расставании с Ижорским Наташа внутренне спокойна.

— Нет! Нет, я не боюсь жизни! — восклицала Комиссаржевская. — Прошло время, когда такие, как я, должны были непременно погибнуть. Теперь у женщины есть широкое поле труда. Я хочу быть чем-нибудь. Я хочу зависеть только от себя самой, а не от того, любят меня или нет!

С каждой фразой голос Комиссаржевской становился сильнее и тверже. И когда она произносила последнюю фразу: «Волшебная сказка кончилась, начинается новая жизнь!» — было очевидно, что Наташа стала иной и что она завоюет себе новую жизнь.

Талант и искренность Комиссаржевской заставляли верить в возможность такой Наташи, а значит, в возможность изменить жизнь и в действительности, а не только на сцене.

Пьеса Потапенко, писателя в общем чуткого к общественным настроениям дня, не сходила со сцены Александринского театра весь сезон 1898/99 года. Кончался век девятнадцатый, подходил век двадцатый: волшебная сказка буржуазно-помещичьего счастья отходила в прошлое, новая жизнь грезилась русской молодежи как долгожданная действительность, и сцена императорского театра гением Комиссаржевской превращалась в общественную трибуну.

В пьесе И. Потапенко «Борцы», посредственной по художественным качествам и вполне умеренной в идейном отношении, Комиссаржевская из бесцветной Сони создала сильный тип правдивой, смелой, способной отстаивать свои идеалы девушки. В сцене объяснения с отцом ее Соня возвысилась до подлинного драматизма. Гнев, протест, возмущение против бесправия женщины звучали в ее голосе. Защищая свои принципы, героиня Комиссаржевской готова была на разрыв с семьей, с обществом. Весь зал, захваченный жизненной правдивостью каждого слова, жеста актрисы, поверил в возможность такой необычной ситуации и неистово рукоплескал не только Комиссаржевской-актрисе, но и новой русской женщине.

В «Огнях Ивановой ночи» Зудермана Карпов предполагал дать Комиссаржевской роль Труды. Роль Марикки, которая играет в пьесе, как она сама себя характеризует, одновременно роль «кошки и мышки», предназначалась другой, характерной актрисе. Но Вера Федоровна настояла, чтобы ей дали сыграть именно Марикку.

С самого начала она вступила в противоречие с автором пьесы, решив, что будет играть эту роль совсем не так, как играли ее предшественницы и какой создал Марикку Зудерман.

— Ни в кошек, ни в мышек я играть не буду! — заявила она режиссеру. — Я даже, возможно, выпущу эту фразу. Я буду играть непонятное, чуждое, одинокое существо. К Георгу Марикку влечет его сиротливость, его одиночество. На этой теме я разыграю вариации!

И уже на первой репетиции Вера Федоровна показала Марикку не только несчастной, но и протестующей. Защищая себя и любимого в жестокой схватке с жестокой жизнью, Марикка вынуждена следовать волчьим законам.

— Но ведь это извращение авторского замысла! — испуганно говорил Евтихий Павлович.

— Не извращение, а уточнение действительности! — возбужденно отвечала Комиссаржевская.

— Вера Федоровна! — взмолился Карпов — Это настолько смело, что критика не простит вам этого.

— Да поймите, Евтихий Павлович! — уже сердито говорила Вера Федоровна. — И автор, и вы, и я должны идти хотя бы в ногу со временем, если уж не впереди Только тогда мы настоящие художники, и только такими, протестующими против всей несправедливости жизни, мы нужны людям.

— Предположим, вы правы, дорогая Вера Федоровна, — растерянно возражал Карпов, шагая из угла сцены в угол. — Но неужели вы не видите, что другие-то актеры, ваши партнеры, играют строго по Зудерману?

— Вот и помогите переубедить их. Вы же режиссер, вас должны послушаться! — наступала Комиссаржевская, поглядывая на хранящих молчание актеров. И, обращаясь уже ко всем, продолжала: — Если мы прочтем Зудермана свежо, или, как говорит Евтихий Павлович, «извратим» автора, пьеса только выиграет, получит большее общественное значение. Вы понимаете — общественное, а не александринское!

Актеры продолжали молчать. Комиссаржевская видела всю неловкость их положения. Но слишком сильны были традиции императорского театра. Еще до просветительства некоторые из актеров способны были подняться. До бунтарства же — нет. А тот, кто и поднимался, как Мамонт Викторович Дальский, вынужден был расстаться с Александринкой.

— Нет, нет, Вера Федоровна! — словно извиняясь, проговорил Карпов. — Увольте, ссориться со всеми я не могу. Да и как переубедишь Потоцкую! У нее свои правила: прежде всего понравиться первым креслам.

— Значит, опять будем играть каждый сам по себе, словно в басне «Лебедь, рак да щука»?!

Вера Федоровна Марикку играла все же по-своему.

Увлеченные партнеры поддержали ее сценический замысел. И большинство зрителей приняли эту Марикку с таким же восторгом, как принимали и ее Ларису. Зритель почувствовал в новой героине Комиссаржевской страстное негодование против жизненного уклада, коверкающего людей. Этот уклад окружал и Ларису, и Нину Заречную, и Наташу. Кто хоть раз видел Комиссаржевскую в «Огнях Ивановой ночи», слышал ее горькие слова: «Моя мать воровкой была, — и я буду красть, красть любовь», видел горящий взор, слышал вздохи сквозь стиснутые зубы, тот никогда уже не мог забыть Марикку, созданную Комиссаржевской. Он пристальнее всматривался в жизнь и торопился на помощь туда, где была попрана справедливость.

Даже такую пьесу, как «Дикарка» Островского и Соловьева, в которой до Комиссаржевской блистала своим комедийным мастерством Савина, Вера Федоровна заставила звучать призывом к отречению от старого мира, к поискам новых, сильных людей.

Во второй половине сезона, по правилам императорских театров, Комиссаржевская получила наградной бенефис.

Начались поиски пьесы для бенефиса. Вера Федоровна заговорила в дирекции о «Ромео и Джульетте» Шекспира. Евтихий Павлович развел руками.

— Но, Вера Федоровна, нет ни костюмов, ни декораций… А делать все наспех — погубить пьесу. Да и времени уже нет.

И он предложил «Нору» Ибсена, зная, что Вере Федоровне давно хотелось сыграть эту роль. Но она испугалась:

— Что вы! Разве это можно? Ведь в Петербурге совсем еще недавно ее играла Дузе, ставила в свой бенефис Савина! Нет, нет, я ни за что не соглашусь. Я не скажу ни слова от волнения, я себя знаю!

Время бенефиса приближалось, а пьесы Вера Федоровна не находила. Тогда Карпов вспомнил о «Дикарке», и Вера Федоровна, просмотрев пьесу; остановилась на ней.

Бенефис состоялся 18 февраля 1899 года. А накануне его в столице произошло вот что.

Восьмого февраля, — вспоминает писатель А. Серебров (А. Н. Тихонов), — Петербургский университет отмечал годовщину со дня основания. Ректор университета выступил с традиционной речью, призывая студентов быть надежной опорой русского самодержавия. Конец ректорской речи потонул в свистках, топоте ног и криках:

— Хватит таких речей!

— Хотим свободы!

Ректор вынужден был остановиться. Растерянно смотрел он, как затем тысячная толпа студентов стихийно ринулась на улицу.

Там толпа начала быстро расти. Полиция сочла долгом вмешаться, но студенты не расходились. Вызванные конные жандармы пустили в ход нагайки. В ответ из толпы полетели камни.

На следующий день студенческая сходка решила объявить забастовку.

— Полиция должна быть наказана, мы требуем этого!

— Вы хотите произвести революцию? — высокомерно спросил ректор, присутствовавший на сходке. — Опомнитесь, господа, ваши требования бессмысленны.

— Мы произведем революцию во всей России! — воскликнул председатель сходки. — И нас не запугаете!

Часть профессоров, возмущенная расправой над студентами, отменила лекции. Остальным пришлось отсиживать лекционные часы в пустых аудиториях.

Узнав о событиях в университете, заволновались студенты горного института, электротехнического, лесного. Забастовали студенты некоторых учебных заведений Москвы, Киева, Казани, Томска.

Одиннадцатого февраля у Казанского собора состоялась трехтысячная демонстрация студентов. Конная жандармерия, окружив демонстрантов, избивала их нагайками, топтала лошадьми. Студенты оказывали яростное сопротивление, но сила была на стороне защитников власти.

Участие в демонстрации обошлось дорого: последовали массовые увольнения студентов из учебных заведений с отдачей их в солдаты.

Крутая мера правительства вызвала возмущение передовой части русской общественности. Начались протесты, против такой расправы, к протестам профессуры присоединились рабочие крупнейших предприятий. Правительство вынуждено было отдачу студентов в солдаты отменить.

В подогретой всеми этими событиями атмосфере поднялся восемнадцатого февраля занавес Александринского театра.

Иначе, чем Савина, прочитала «Дикарку» Комиссаржевская. Вчитываясь в роль, она обратила внимание на слова няни:

— Да какая такая твоя порода, чтоб тебе повесничать? Что ты, цыганка полевая, что ли? Не от цыган родилась, а от благородных родителей!

И не было потому в ее Варе ничего цыганского, как у Савиной.

Варе, натуре страстной и серьезной, чужд мир аккуратности и пошлости, который ее окружает. Она презирает провинциального щеголя, которого ей прочат в женихи. Она видит, что он ни на

что, кроме болтовни, не способен. Ее тянуло к Ашметьеву, прожившему почти всю жизнь в Париже, внешне не похожему на серые будни их жизни. Деятельный характер Вари проявляется в искренней любви к парижскому барину и, естественно, требует в ответ такой же страстности, готовности на жертву и подвиг во имя любви. И где было знать ей, чистой и верующей в чистоту людских помыслов, что для барина ее любовь всего лишь игрушка?!

В третьем акте Ашметьев, испугавшись чувства Вари и связанных с ним хлопот, превращает их роман в нелепую шутку. В этой сцене Комиссаржевская бросалась на скамью и рыдала, хотя слез в пьесе у автора не было. Для Вари, созданной Комиссаржевской, уход Ашметьева оказывался не только трагедией любви. Варе было страшно узнать, что ее герой тоже болтун и трус, способный только на то, чтобы победить в словесной схватке такого же болтуна.

Варя, как ее играла Комиссаржевская, действительно была «редкость, дивное создание, счастливая случайность в будничной жизни». Она не может и не хочет мириться с окружающей пошлостью. Не разрешись все по воле автора счастливо, Варя дорого заплатила бы за свои светлые порывы, она повторила бы конец «Бесприданницы». Интересно, что в первом варианте пьесы Варя кончала жизнь самоубийством, да и сама пьеса была насыщена драматическими положениями.

Но даже в комедийном варианте пьесы Комиссаржевская показала драматизм обманутого поэтического чувства и способность героини жертвовать собой во имя любви.

Три четверти театрального зала заполнила студенческая молодежь. Все ряды черны от сюртуков и тужурок вперемежку с белыми платьями Первые фразы Комиссаржевской тонут в аплодисментах. Акт за актом, до конца спектакля, аплодисменты и цветы, цветы и аплодисменты. Взволнованная артистка, едва добравшись до уборной, в изнеможении падает на маленький диванчик. Кто-то испуганным голосом требует:

— Доктора! Доктора к Вере Федоровне… Она умирает!

Евтихий Павлович, партнеры заглядывают в дверь уборной. Вера Федоровна, услышав шум, громко говорит:

— От счастья не умирают…

После спектакля огромная толпа ожидала артистку у служебного входа, окружив старую театральную карету, похожую на ту, в какой когда-то возили ее отца. Веру Федоровну студенты вынесли на руках. Кто успел — поместился рядом с кучером, на подножке, на запятках кареты.

Кучер, привыкший к всяким неожиданностям у театрального

подъезда, дернул вожжи, весело крикнул: «Пошла!», и карета покатилась, громыхая и звеня.

На Ямской, у подъезда трехэтажного дома, на ступенях лестницы толпились молодые люди.

Кто-то дернул ручку звонка. За Верой Федоровной в маленькую переднюю студенты внесли корзины с цветами. Артистка жила в трех маленьких комнатах с полутемной передней. Казалось, что иначе и быть не может. Все вокруг отличалось той простотой, какая была присуща ее игре, ее обращению с людьми.

Вера Федоровна проводила гостей и прошла в столовую. На большом, не по комнате, столе давно уже ждал хозяйку ужин.

— Ах, Аннушка! — говорила Вера Федоровна, обнимая старую воспитательницу. — Я сегодня такая счастливая! Когда я играю для них, молодых, смелых, сильных, мне и умереть на сцене не жалко!

— Погоди, милая, умирать-то, — ласково отвечала Анна Платоновна. — Ты еще людям нужна. Днем были студенты из гарного. Письмо оставили, вот тут на столе.

Студенты умоляли — так и было написано: «Умоляем дорогую Веру Федоровну», — принять участие в благотворительном вечере в пользу пострадавших участников февральских событий, устраиваемого в горном институте под флагом студенческой кассы взаимопомощи.

— Вот видишь, Аннушка, отказываться-то никак нельзя, а у меня спектакль!

— Да уж вижу, что нельзя! — отвечала Анна Платоновна, пододвигая Вере Федоровне чай и плетенку с хлебом. — Скажу, чтоб в театр за тобой приехали! А пока съела бы хоть немного чего-нибудь, одни ведь глаза остались.

Студенты хорошо знали, что, открывая Вере Федоровне тайное назначение вырученных с вечера средств, они могут быть уверены в ее согласии, и Комиссаржевская стояла уже у них в программе.

Под прикрытием, или, как тогда говорили, под флагом, легальных, разрешенных правительством вечеров, собраний, банкетов шла бурная деятельность нелегальных кружков, союзов, партийных комитетов.

В те предреволюционные годы Вера Федоровна часто читала на концертах горьковскую «Песню о Соколе». Можно представить, какое настроение вызывала Вера Федоровна, произнося пламенные строки:

Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол!

В бою с врагами истек ты кровью… Но будет время, — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни…

Принадлежавшие к петербургской аристократии и носившие форменные сюртуки на белой шелковой подкладке, студенты решили однажды организованной группой сорвать участие Комиссаржевской в студенческом литературном вечере. Были заготовлены свистки и трещотки, предварительно, перед вечером, распито несколько бутылок шампанского.

Слухи о демонстрации белоподкладочников были настолько упорные, что студенты заранее подготовились дать отпор. Но Комиссаржевская «Песней о Соколе» вызвала такой восторг у слушателей, что» никто не посмел и рта раскрыть. Вышла грандиозная демонстрация любви к артистке. Молодежь, покинув зал и охраняя тесными рядами Комиссаржевскую, проводила ее до экипажа.

На вечере студентов горного института, под флагом которого организовывался сбор средств в помощь февральским демонстрантам, могли также быть «неприятности». Но Веру Федоровну все это не смущало.

Горный институт находился в конце набережной Васильевского острова. Сюда-то и привезли на лихаче артистку сопровождавшие ее молодые люди. Окна двух этажей института были ярко освещены. Это был не традиционный бальный съезд с кострами, у которых грелись дожидавшиеся господ кучера. Не было и ковров, устилавших наружную лестницу бального особняка. Возле колонн у входа толпились студенты в поношенных шинелях, скромно одетые курсистки. В толпе встречались и просто одетые молодые заводские парни. Из открытых окон валил разгоряченный воздух, тут же превращавшийся в морозный туман.

Концерт шел своим порядком. В комнате, отведенной для артистов, Вера Федоровна, чуть отогревшись с мороза, подошла к зеркалу, привычным движением рук снизу вверх поправила волосы, внимательно посмотрела на себя и осталась довольна. Она видела в зеркале усталые глаза и тонкие морщинки, бегущие от углов губ к подбородку, но знала, что огни рампы и сотни устремленных на нее глаз мгновенно снимут усталость с лица, голос наберет силу и нежность и вся она станет легкой, как птица.

Ей не хотелось вступать в разговор с толпившимися в артистической незнакомыми людьми. Она опустилась в кресло недалеко от входа.

Когда в полуоткрытую дверь Вера Федоровна услышала свое имя и аплодисменты, покрывшие его, она быстро встала и легкой

походкой вышла на эстраду.

Артистка улыбнулась зрительному залу и терпеливо подождала, когда смолкнут аплодисменты.

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят, —

тихо, задумчиво прочла она первые строки. Читала она просто, задушевно, донося до зрителей каждое слово. И старые, всем хорошо знакомые тютчевские стихи звучали по-новому, отражаясь весною в голосе и глазах артистки.

Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят
Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Голос Комиссаржевской нес в притихший зал звуки, цвета и запахи весны, душевное обновление, которое каждую весну извечно испытывает человек, как бы ни был тяжел и неровен его жизненный путь.

Был в эхом изумительном голосе для многих студентов, сидящих в зале, и другой смысл — весенним ветром считали они дело, за которое пострадали их товарищи. И когда ликующая, озаренная поэзией весны артистка бросила в зал последние слова:

Весна идет, весна идет!.. —

на сцену обрушился такой могучий ливень аплодисментов и возгласов «бра-во!», каких, наверное, еще никогда не слышали стены этого дома.

Вера Федоровна видела горящие молодые глаза И чувствовала, что они поняли Тютчева так же, как понимала сегодня своего любимого поэта и она, артистка русского тёатра. Ей захотелось читать еще и еще. Она прочитала все стихи Тютчева о весне. Ей называли одно за другим все, что было в ее концертном репертуаре, и не отпускали, пока она не выполняла просьбу.

Зал успокоился только тогда, когда на сцену вышел распорядитель и умоляющим голосом проговорил:

— Господа! Вера Федоровна приехала к нам после спектакля. Она устала.

Все в зале поднялись и стоя аплодировали, пока она не скрылась за дверью.

В воспоминаниях активного участника Октябрьской революции, советского посла в Швеции Александры Михайловны Коллонтай сохранился характерный эпизод из этой малоизвестной сферы деятельности Комиссаржевской:

«В тот период, когда на моих руках была касса П. К. (Партийного комитета — В. Н.)… мне неоднократно приходилось прибегать к содействию Веры Федоровны. Врезалась в память такая встреча с ней: спектакль «благотворительный», как будто в пользу студенческих общежитий или столовых… Шел водевиль — названия не помню, — четко врезался в память лишь образ самой Комиссаржевской. Она играла гимназистку-подростка и пела нелепую песенку о том, что она «марионетка». В антракте я прошла за кулисы. В ушах моих звучала ее шаловливая песенка. Я улыбалась навстречу резвой гимназистке с детски раскатистым смехом. Но на пороге уборной Веры Федоровны моя улыбка осеклась. Это ее глаза оборвали мою улыбку. Глаза Комиссаржевской в одной из ее трагических ролей. В них было не просто отчаяние, а нечто столь жутко-безысходное, что я невольно со страхом подумала: «что-то случилось ужасное, непоправимое…»

«Отвратительно, позорно… Вы чувствовали, как я сегодня ужасна? Никакого подъема, никакой искренности. Наигранность, вымученность. Нет, нет, надо бросить сцену!» Страстно, до жути искренне звучали ее слова.

Напрасно я передавала ей впечатления публики. Она упрямо, настойчиво качала головой. «Публика мне много прощает. Но я-то себя знаю. Отвратительно, неискренне».

«Неискренне»… Это был худший приговор в ее глазах. Комиссаржевская требовала от себя безусловного перевоплощения в роль. Без этого разве это искусство? Но как ни была Вера Федоровна поглощена недовольством собою, когда я заговорила о том, для чего пришла (а пришла я просить, чтобы она срочно устроила литературный вечер в пользу не то кассы П. К., не то бастующих рабочих), Комиссаржевская сразу перевоплотилась. Вместо трагического отчаяния в ее огромных, умных, своеобразно красивых глазах засветилось вдумчивое внимание.

«Для рабочих? — спросила она. — Ну конечно! Только давайте придумаем флаг!»

Поражает в этом рассказе необычайная художественная

требовательность Комиссаржевской к себе независимо от того, где она выступает, перед какой публикой, в какой роли. Этой высокой идейной и художественной требовательностью Вера Федоровна была обязана далекому своему детству, лучшим людям русского общества, бывавшим в гостиной ее отца, его демократическим идеалам, жизнью рожденной и воспитанной артистической совести, новым людям, поднимающимся на святую борьбу против угнетения и рабства.

ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ

В конце двадцатых годов прошлого века знаменитый архитектор Росси украсил Петербург неповторимым ансамблем.

За Александринским театром на Театральной улице по его проекту были воздвигнуты два параллельных корпуса с арочными окнами, в цокольном этаже, несущем сдвоенные колонны. В одном из корпусов поместилось императорское театральное училище.

В серый мартовский полдень 1900 года в холодном вестибюле училища появился рассыльный Александринского театра с письмом для ученицы предпоследнего класса Павлы Леонтьевны Вульф, или, попросту, Полиньки Вульф, как звали ее подруги. Событие это тотчас же стало известным особенно потому, что в уголке бледно-голубого конверта стояло магическое слово:

«От В. Ф. Комиссаржевской».

Спустившись вниз и приняв письмо, взволнованная ученица хотела было скрыться от подруг, прочитать письмо наедине с собой. Но вырваться из тесного кольца обступивших ее девушек она уже не могла и вынуждена была раскрыть конверт и показать им мгновенно прочитанное ею короткое приглашение: прийти сегодня вечером, обязательно, часов в семь, по важному делу.

Холодными, дрожащими, худенькими ручками Полинька спрятала письмо за корсаж форменного платья. И у нее, как у подруг, мелькнула мысль о каком-то невероятном, сказочном счастье, вдруг переворачивающем судьбу начинающей актрисы.

Полинька была одной из неисчислимого множества восторженных поклонниц великой артистки. Еще ребенком больше всего нравилось ей «играть в театр». И когда ее спрашивали, кем бы она желала быть, девочка неизменно отвечала:

— Актрысой!

Гимназисткой приехав на каникулы из Порхова в Петербург, Полинька увидела на сцене Комиссаржевскую, да еще в «Бое бабочек», а потом и в «Чайке». Судьба девушки была решена. Из Порхова она написала Комиссаржевской о своем неизменном решении. Вера Федоровна отвечала с обычной своей ласковостью и предлагала Полиньке встретиться, поговорить.

Мать Полиньки согласилась на эту встречу. Предварительно она написала Комиссаржевской, заклиная ее отговорить дочь от безумной мысли. Вера Федоровна на письмо не отозвалась, а при

встрече посоветовала Полиньке, окончив гимназию, поступить в театральное училище. С тех пор она уже и не упускала из виду свою «крестницу» и ученицу.

Когда Полинька робко появилась на пороге, измученная репетицией Вера Федоровна отдыхала в своем кабинете.

— Вот и вы наконец! — ласково проговорила Вера Федоровна, приглашая девушку сесть возле себя. — Вы мне нужны, Полинька. Я еду летом в гастрольную поездку по провинции. Поездка большая и интересная. Хотите принять в ней участие?

Полинька не могла выговорить ни слова от страха, радости и волнения.

— Ну что же, Полинька, не хотите? — спрашивала, улыбаясь, Вера Федоровна, понимая переживания девушки, как свои собственные.

— Могу ли я не хотеть? — прошептала Полинька, готовая заплакать. — Я боюсь, я ведь ничего не умею.

— Чего бояться, глупенькая, я же займусь с вами, помогу. Нельзя так, милая, надо быть смелой! Одним словом, идите к Бравичу. Он организатор поездки, возьмите у него роли, назначенные вам.

Все это были настоящие роли, и Полинька была безмерно счастлива. Она вся ушла в хлопоты предстоящей поездки, но все-таки сумела выдержать экзамены в училище и перейти на следующий курс.

Однажды Полинька зашла в неурочный час к Вере Федоровне домой. Вечером должна была идти пьеса «Светит да не греет». Комиссаржевская играла Олечку Василькову и с самого утра «входила в роль» Свои пышные волосы Вера Федоровна расчесала на прямой пробор. Тихая, простая, бродила она из комнаты в комнату; то подойдет к окну и заглядится на прохожих, то сядет на диван и с добрым любопытством наблюдает, как Анна Платоновна хлопочет по хозяйству. Потом сели пить чай, из блюдцев, вприкуску, как в купеческом доме. Юная ученица Давыдова с пристальным любопытством следила за артисткой и смотрела, как рождается образ, как пьеса сливается с жизнью. Под вечер из театра, запыхавшись, прибежал курьер и сказал, что на вечер объявили «Закат» А. Сумбатова.

— Да как же я теперь?! — засуетилась, испугавшись, Вера Федоровна. — Не могу, не могу! Там и кокетничать надо и себя показать… Что они там, с ума сошли? Я совсем в другом настроении.

Вера Федоровна стала вдруг маленькой, беспомощной. Домашние принялись ее утешать. Дело кончилось общим смехом.

А вечером Полинька сидела в ложе — Вера Федоровна часто устраивала ей контрамарки на свои спектакли — и изумлялась, как правдиво, смело и ярко исполняла актриса роль Елены.

Этот эпизод потом часто приходил на память девушке. И сама Вера Федоровна постоянно повторяла ей, как важно быть смелой.

— Большое дело делает только тот, кто умеет быть смелым, — серьезно говорила она. — Назовите это как хотите: смелостью, дерзанием или риском. Надо действовать, пробовать!

В гастрольный репертуар входили: «Бесприданница», «Бой бабочек», «Борцы», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Волшебная сказка». От обычного рабочего актерского дня времени оставалось мало. Репетировали наспех. Артисты Александринского театра — Варламов, Ходотов, Ридаль, а также Бравич играли эти пьесы и раньше. Они лишь освежали в памяти текст, быстро проговорив его с партнерами, да уточняли мизансцены.

Молоденькая ученица текста еще не знала, владеть собой на сцене еще не научилась, за репликами актеров не поспевала, как, что играть, лишь смутно догадывалась.

Как-то Вера Федоровна шепнула своему молодому другу:

— Кончится репетиция, поедем ко мне.

Приехали, быстро пообедали и взялись за работу.

Вера Федоровна усадила Полиньку за свой письменный стол и заставила громко, с нужными интонациями прочитать роль Лизы в «Волшебной сказке», потом Лауру в «Бое бабочек». Сама же подавала реплики за всех героев. Показывала, как должны держаться Лаура и Лиза, и терпеливо наставляла:

— Нет, нет, цыпленок, вы не повторяйте мою интонацию, не копируйте меня. Говорите по-своему.

В театре многие утверждали, что Вульф внешне очень похожа на Комиссаржевскую. Схожесть увеличивалась и оттого, что девушка, преклоняясь перед талантом и обаянием Веры Федоровны, бессознательно подражала ей в походке, манере держаться, причесываться. И героинь своих она создавала, словно рисуя портрет своей любимицы. За это ей сильно доставалось от Давыдова на уроках.

Незадолго до отъезда Вера Федоровна заговорила с девушкой о туалетах для поездки. Оказалось, что, кроме синего платья, которые обычно носили ученицы театрального училища, почти ничего и нет. Вера Федоровна кое-что высмотрела для нее в своем гардеробе и дала ей авансом 100 рублей.

Наконец сели в поезд, и замелькали верстовые столбы. С каждым прогоном вперед ярче светило солнце, зеленее становились деревья.

Вера Федоровна то читала книгу, то подолгу заглядывалась в

окно.

— Смотрите, смотрите, какая прелесть! — кричала она, подзывая к себе Полиньку. — Какой луг! Какая трава!

На второй день вечером приехали в Курск — здесь решили сверх программы сделать остановку на сутки и сыграть спектакль. Город встретил их соловьиным пением, полной серебристой луной. Вера Федоровна радовалась свободе и красоте, словно ребенок. Прогуляться под луной по узким, с мощеными тротуарами улицам и почти бесконечными садами вдоль этих старомодных мостовых согласился даже грузный дядя Костя Варламов.

Гастроли начали в Харькове.

Харьковская публика, избалованная сильной местной труппой антрепризы Дюковой, не приняла на веру артистическую репутацию Комиссаржевской и встретила новую артистку негостеприимно. Театр пустовал, прием был сдержанный, в труппе царило уныние, и Вера Федоровна пала духом.

Несмотря на утешительные заверения друзей и никогда не унывающего дяди Кости, Вера Федоровна мечтала скорее выбраться из опротивевшего ей города.

— Для привлечения здешней публики, — чуть не плача, жаловалась она, — надо привозить говорящих львов!

Но когда появилась афиша с объявлением прощального спектакля и бенефиса Комиссаржевской, публика словно очнулась. «Огни Ивановой ночи» прошли с аншлагом, а овации приняли неистовый характер.

Надо было видеть Веру Федоровну в антрактах. Она хлопала в ладоши, прыгала, кружилась по сцене, повторяя:

— Завоевала! Завоевала! Я зажгла в Харькове Иванов огонь, и он превратился в пламя.

С тех пор неизменно все свои гастроли Вера Федоровна начинала с Харькова.

В этой поездке незаметно, но очень быстро Вера Федоровна сблизилась с Ходотовым.

В противоположность Юрьеву и Озаровскому Николай Николаевич Ходотов был представителем совсем другой актерской среды — актерской богемы. Недаром он в совершенстве исполнял роль Незнамова.

Ходотов жил на окраине Петербурга, на Боровой, в полупустой квартире: в столовой стояли большой стол и стулья, в кабинете в полнейшем беспорядке лежали книги на окнах, на стульях, на полу; на стене висели портреты Некрасова и Белинского.

В немодном пиджаке, старой шляпе Ходотова никак нельзя

было принять за артиста, да еще Александринского театра. Скорее он был похож на одного из тех студентов, которых на первых порах постоянно изображал, за что и получил в труппе прозвище «Вечный студент». Между тем этот «студент» встречался с Верой Засулич, Верой Фигнер и Николаем Морозовым.

Ходотов был добр, доверчив, гостеприимен и, несомненно, очень талантлив. Если актеров, подобных Юрьеву, невозможно было уговорить прочесть что-нибудь в обществе, то Ходотов по первому приглашению и читал и пел. Обладая недурным голосом, он особенно охотно прибегал к мелодекламации.

Сам Николай Николаевич так рассказывал в своих воспоминаниях о начале дружеских отношений с Комиссаржевской:

«Прежний актер не мыслился без вина и песни. Конечно, были и исключения, но редко, потому-то Вера Федоровна из чувства дружбы и сердечной отзывчивости ко мне, как к молодому, неустановившемуся человеку и актеру, могущему легко свихнуться с жизненного пути и подпасть под дурное влияние, решила меня идейно перевоспитать и отвлечь духовными путями от ежедневных «праздничных кутежей», превращающих жизнь в бессодержательные «будни», как она называла мое тогдашнее времяпрепровождение в поездке».

Вера Федоровна не ошиблась, рассчитывая на свое влияние. Общение с ней помимо ее воли и стремления делало людей чище и лучше. Неуклюжего, застенчивого молодого актера Вера Федоровна дружески взяла под свое наблюдение с самого начала поездки, еще в пути от Петербурга до Харькова. В ее купе постоянно собирались актеры. Она охотно учила Полиньку цыганским песням. От песен переходили к шумным спорам о жизни, о сценическом искусстве.

Один из молодых актеров как-то высокомерно заметил:

— Надо прислушиваться только к своему внутреннему голосу. Искренность рождается только из пережитого самим. Послушаешься других, считай, что роль пропала.

Вера Федоровна долго молчала, перебирая струны гитары, а потом, глядя на Полиньку и Ходотова, тихо заговорила.

— Молодому актеру надо слушать всякие замечания, ловить их, а потом уже дома разобраться, что в них ценного и что нет. Иначе вы будете, как все. Сыграв роль, они считают, что создали ее как надо, и всякое замечание считают оскорблением и говорят. «Это меня сбивает!» Вокруг нас кипит жизнь, люди реагируют на явления ее всякий по-своему, и чем с больших сторон услышит актер о взглядах на то, что ему кажется иным, а не другим, тем лучше для него. Его дело разобраться в том, что ему годится, что

нет, но чужая психология помогает часто, освещает свою, открывая новые горизонты, и надо уметь их жаждать.

И теперь все чаще и чаще, когда кто-либо из приятелей уговаривал Ходотова заглянуть на остановке в вокзальный буфет или быть четвертым в преферансе, он весело отмахивался, говоря: «Послушаем лучше песни».

Часто по просьбе Веры Федоровны Ходотов читал сам стихи, при этом неизменно говорил:

— Если бы был здесь еще рояль! Ведь это мелодекламация. Гитара — не то!

Но когда он читал никитинское: «Вырыта заступом яма глубокая, жизнь невеселая, жизнь одинокая», казалось, что никакого сопровождения, кроме гитары, и не может быть. Перед последней фразой артист резко обрывал аккорд, заглушая струны ладонью, и тогда произносил: «Тише! о жизни покончен вопрос, больше не нужно ни песен, ни слез!»

Редко кто в тот момент не смахивал слезы с ресниц, Вера Федоровна плакала откровенно и счастливо, а вытерев надушенным платком глаза, вдруг с детской беспечностью просила артиста:

— Когда мы вернемся, вы будете учить меня мелодекламации. Это что-то новое… А я так хочу нового, нового во всем!

Вера Федоровна становилась для Ходотова символом поэзии, духовности, вдохновения и экстаза. Однажды под Киевом, на одной из прогулок в тихую звездную украинскую ночь, Вера Федоровна расспрашивала своего спутника о его детстве, увлечениях, мечтах.

— Я хочу знать все о вас, кто вы, что вы! — говорила она.

И тогда Николай Николаевич, опустив голову, ответил последней строфою из стихотворной легенды Гейне:

Я из рода бедных Азров,
Полюбив, мы умираем!

Несколько мгновений Вера Федоровна шла молча, затем остановилась и, глядя в черное небо, сказала:

— Вы мой Азра, я дарю вам вот ту, самую яркую в Большой Медведице звезду… Не теряйте ее никогда!..

За Харьковом последовали Киев, Одесса, Николаев и, наконец, Вильна, где гастроли закончились.

Остаток лета перед новым сезоном Вера Федоровна проводила по обыкновению в имении известного пианиста А. И. Зилоти, у своего «единственного друга на страшном и прекрасном

земном шаре» Марии Ильиничны Зилоти, сестры пианиста.

Стоял поздний и знойный июль. Вера Федоровна занималась с племянниками Марии Ильиничны, ходила с ними в «молодой сад» поить собаку. Собака сторожила молодые яблони на привязи, изнывая от зноя. Когда Вера Федоровна подходила с водой, маленький спутник ее говорил:

— Смотри, смотри, тетя Вера, как он рад, как он смеется своим хвостом!

От умилительной, немножко смешной, немножко наивной, но художественной детской наблюдательности Вера Федоровна заражалась чудесным настроением на целый день. Ночами же часто били в набат, подруги бежали на колокольню и оттуда смотрели, в какой деревне горит. Тогда охватывал ужас и хотелось в Петербург.

Потом вдруг решили поехать в Ялту просить у Чехова пьесу для бенефиса Веры Федоровны. В Одессе взяли билеты на пароход каботажного плавания «Тургенев» и долго смеялись над каботажным плаванием, не зная, чем оно отличается от обыкновенного плавания по морю.

С пристани позвонили на Белую дачу узнать: когда можно прийти? К телефону подошел Антон Павлович, не удивляясь, сказал спокойно:

— Нынче я в гостях. Приходите завтра.

— Когда?

— В десять часов.

— Утра?

— Ну конечно. Я встаю рано. Напоите меня кофеем, сахар есть. Мои все в Гурзуфе, я один. В десять, — повторил Чехов и положил трубку.

Остановились в гостинице какого-то Бегуна, под названием «Ялта». К ночи поднялся жесточайший ветер, в море началась качка, катера до Гурзуфа перестали ходить. И в гостинице уже было известно, что утонули люди, заплывшие выше сил. Коридорный, подавая чай в номер, сурово говорил:

— Дождя второй месяц нет и нет, все вянет, все пересохло.

И утром извозчик, везший гостей на Белую дачу, которую все знали в городе, говорил все о том же дожде и о том, что все вянет, все пересохло.

— Много гостей бывает на Белой даче? — осведомилась у него Мария Ильинична.

— У, не приведи бог! — отвечал извозчик.

Седоки переглянулись. Вера Федоровна виновато сказала:

— Полчаса, Маша, не больше. Помни!

Но на белой каменной даче, в маленьком садике, где хозяин

заботливо осматривал и поливал цветы, когда подъехали гости, об этом уговоре уже никто не вспоминал. В кабинете, украшенном лишь двумя картинами Левитана и камином с написанными на нем Левитаном же стогами сена, оставив Марию Ильиничну в саду, Вера Федоровна поспешно заговорила о своем деле.

— Вы, говорят, пишете новую пьесу, Антон Павлович?

— Пьесу пишу, но боюсь, что она выйдет скучная. Быть может, выходит не пьеса, а скучная крымская чепуха… Напишу, а если не понравится, спрячу до будущего года или пока не захочется писать! — говорил Антон Павлович как будто оживленно, приветливо, но сам все смотрел в большое полукруглое окно сквозь стекла пенсне на море. — Пьеса начата как будто хорошо, но я уже охладел к этому началу, для меня оно опошлилось, и теперь я не знаю, что делать. Пьесу ведь надо писать без передышки, не останавливаясь…

Он повернул голову к письменному столу, как бы вспоминая, что и нынешнее утро пропадает для работы, но тотчас же, приподнимаясь в кресле, прервал себя:

— Однако давайте-ка готовить кофей. Мария Ильинична — я не перевираю отчества вашей подруги? — осведомился он, — вероятно, ругает нас на чем свет стоит!

— Нет. ничего, не беспокойтесь, — остановила его Вера Федоровна. — Как называется ваша пьеса?

— Она называется так: «Три сестры»…

— О! — воскликнула Вера Федоровна. — Неужели я не подойду ни для одной из них? Мой бенефис назначен в ноябре!

Антон Павлович встал. Это был тот же Антон Павлович, которого она видела на репетициях «Чайки» и встречала после не раз. Но теперь он был виднее лицом, медленнее в движениях, голос его звучал глуше:

— Голубушка, как только я кончу пьесу, пришлю ее вам, и тогда решайте сами. Но пишу я ее для Художественного театра… Отчего вам не перейти в Художественный театр? — говорил он, дружески взяв гостью под руку и направляясь к двери, — в режиме Александринского театра, этой позолоченной шкатулке, есть что-то разрушительное для молодости, красоты и таланта! Хотите, я напишу Станиславскому?

— Александринку я брошу, но для своего театра! Не говорите никому. Это моя мечта!

Марию Ильиничну они нашли в саду за странным занятием. Придерживая длинную юбку одной рукой и с курортной войлочной шляпой в другой, она бегала по садику, заглядывая под кусты.

— Маша, Маша, что там такое? — неудержимо смеясь, закричала Вера Федоровна.

— Крыса! Ловлю крысу!

Антон Павлович быстро сбежал на дорожку, пригласив свою спутницу:

— Пойдемте помогать!

Вера Федоровна осталась на крыльце, покачав головой, она не выносила маленьких животных — крыс, мышей, ящериц, лягушек и более всего ужей, вызывавших у нее непреоборимое отвращение. Антон Павлович не видел разницы в живых существах — летают они, ходят или ползают. Он находил их всех прелестными и, если слышал в кухне хлопанье мышеловки, немедленно выходил с клеткой в сад и выпускал пленницу за ограду, на волю

Очутившись между двумя преследователями, оглушенная солнцем и криком, крыса в ужасе прошмыгнула между их ног и, промчавшись по дорожке, выскользнула за ограду

— Вот и чудесно, — весело заметил Чехов, — я и мышей туда отправляю… А вы, однако, храбрая, — прибавил он, обращаясь к Марии Ильиничне. — Посмотрим, какая вы хозяйка! Давайте-ка готовить кофей.

В столовой Антон Павлович часто вставал из-за стола, помогая гостьям находить что-нибудь, потом усиленно угощал их, но сам ел и пил очень мало. Останавливаясь возле Веры Федоровны, он говорил о театре, о пьесах, всегда метко и интересно, но отрывочно, предоставляя слушателям следить по этим отрывкам за скрытой от них, неостанавливающейся работой его мозга.

— Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего, — говорил он в ответ на вопрос, как можно улучшить пошлый репертуар казенного театра. — Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения и высоких целей… Надо освежить театральную атмосферу другой крайностью, эта крайность — Шекспир!

Никаких сюжетов не нужно, — сказал он, выслушав жалобу на бессюжетность, несценичность новых пьес — В жизни нет сюжетов, в жизни все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы, порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы!

Стенные часы пробили двенадцать Надо было уходить. Вера Федоровна напомнила о том, что ей давно обещана фотография. Антон Павлович пошел в кабинет, вернулся с пустыми руками.

— Сколько лет мы с вами знакомы, и всегда неудачи,

недоразумения, но слушайте, я иду с вами, мы зайдем в фотографию, там должны быть готовы мои карточки. Дома по обыкновению нет ни одной!

Фотографии были готовы, Антон Павлович спросил у фотографа чернила и перо, написал. «Вере Федоровне Комиссаржевской, 3 августа, в бурный день, когда шумело море, от тихого Антона Чехова». Он тут же заставил своих спутниц сфотографироваться, чтобы поддержать репутацию владельца фотографии.

— Но ведь мы сегодня же уедем…

— Не беспокойтесь, я вышлю вам карточки, как только будут готовы…

Антон Павлович проводил петербургских гостей до гостиницы. Дорогой, помахивая своей тонкой тросточкой, он говорил негромко:

— Ах, с каким бы удовольствием я отправился с вами в Петербург, Москву!.. Тут я не живу, засыпаю, становлюсь пустым… А пьесу все-таки напишу «пришлю вам, вот увидите! — вдруг, точно угрожая, добавил он неожиданно, как всегда, меняясь настроением, и, тут же простившись, ушел.

День действительно был бурный, море шумело, а Чехов, в самом деле тихий и покорный, шел, не оглядываясь, и все смотрел в сторону моря.

Новый сезон не принес Вере Федоровне ничего интересного. Она продолжала играть незначительное, что приходилось, или уже игранное: ту же Верочку в «Волшебном вальсе», Васильчикову в «Горящих письмах», Марию Васильевну в «Воеводе», Аннушку «На бойком месте», Марию Андреевну в «Бедной невесте», Марикку в «Огнях Ивановой ночи». Энергия падала, недовольство репертуаром возрастало.

Офелия в «Гамлете» не удалась. Единственной радостью артистки была работа над ролью Снегурочки в сказке Островского.

Еще в Одессе, начиная готовить эту роль, Вера Федоровна говорила Полиньке:

— Если я не смогу, не сумею сказать слова Снегурочки: «О мама, дай любви! Любви прошу, любви девичьей!», сказать так, чтобы в этих словах звучало полное незнание любви, полная нетронутость, кристальная чистота, если я этого не смогу сделать — я не актриса, я уйду со сцены!

Вера Федоровна требовала от себя почти невозможного, недовольная своим недавним исполнением рели Дездемоны в гастролях Сальвини. Она чувствовала, да об этом говорил и Давыдов, что у нее нет той хрупкости, которая нужна для

сальвиниевской Дездемоны, и голос Комиссаржевской — голос женщины, пострадавшей от жизни.

Но игра Сальвини убеждала ее и в том, что упорным трудом и вдохновенными поисками возможно добиться победы над самим собой.

Томмазо Сальвини, итальянский трагик, величайший артист, не раз бывал в России. Он поражал своих русских партнеров могучим темпераментом и способностью перевоплощаться в изображаемого героя. Бравич, несомненно крупный и умный актер, как-то, начиная гримироваться, воскликнул с искренней болью:

— После игры Сальвини хочется плюнуть в свою физиономию!

Вера Федоровна в феврале 1901 года играла с великим трагиком Дездемону в шекспировской трагедии. Роль Отелло считалась у Сальвини самой сильной И легко представить, с каким волнением, с каким чувством ответственности Комиссаржевская вышла на сцену.

Вспоминая об этом спектакле, Вера Федоровна указала на поразившую ее способность Сальвини владеть собою.

— Когда в последнем акте он подошел ко мне, — рассказывала она, — чтобы задушить, я испугалась: так он был страшен. У меня мелькнула мысль, что он действительно меня задушит, и на какую-то секунду я потеряла сознание, но, очнувшись, увидела, что его пальцы даже не коснулись моей шеи. Как поразительно он умел управлять собой! Как не похоже на наших «темпераментных» актеров! А в публике — мне передавали после — испугались еще Польше, чем я: иллюзия, что он душит меня и непременно задушит, была полной!

Играя с таким мастером сцены, Комиссаржевская у себя находила недостатки. Стоя за кулисами в оживании выхода, она говорила:

— Как я ненавижу свои руки за малую их выразительность, за бессилие жеста. Впрочем, это не у теня одной. Мне кажется, что это вообще слабое метр русского актера. У нас нет величественного жеста.

Впоследствии говоря с сотрудниками своего театра и партнерами о голосовой технике, Вера Федорович указывала, что владеть своим голосом она научилась не сразу и что в этом искусстве ей помог совет того же Сальвини:

— Научитесь доносить вашу интимную интонацию до верхнего яруса галерки. Тогда вы овладеете вашим голосом в совершенстве.

Собеседники Веры Федоровны убеждались в правоте

Сальвини на примере Комиссаржевской. Даже в огромных театральных залах с боковыми ярусами, акустически непреодолимых, музыкальный голос Веры Федоровны, все оттенки его звучания, ее тончайшие интонации полностью доходили в любой уголок театра.

Сальвини убедил Веру Федоровну в безграничных возможностях артиста. И вот невозможное стало возможным.

В последнем акте у Весны есть чудесная сцена со Снегурочкой. Весну играла молодая, красивая, образованная Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова. В своих воспоминаниях она рассказывала, как шел спектакль. Ее спускали на лебедке с колосников на сцену, и она произносила свой монолог:

Зорь весенних цвет душистый,
Белизну твоих ланит
Белый ландыш, ландыш чистый
Томной негой озарит…

Снегурочка следила за приближением матери и с каждым цветком, которыми осыпала Весна Снегурочку, делалась все прекраснее.

…Хмель ланиты одурманит
И головку опьянит, —

заканчивала Весна свой монолог.

Вместе с цветами Вера Федоровна впивала в себя жизнь и, преображенная, не понимая, что с ней происходит, спрашивала:

— Мама, что со мной?

«Я поражалась, как она изумительно воспринимала текст, какое чудо перевоплощения происходило на глазах в течение короткого времени, — вспоминала позже о Комиссаржевской Мичурина-Самойлова. — Как-то я высказала ей это. Она мне ответила:

— Вы так чудесно играете, что мне необычайно легко с вами. Я живу каждым вашим словом, и мне не нужно делать над собой никаких усилий для того, чтобы играть».

Много надежд возлагала Вера Федоровна после «Снегурочки» на обещанную Чеховым пьесу. Но, как писал ей Антон Павлович через три недели после их встречи, «время наших неудач и недоразумений продолжается»: пьеса не поспевала к бенефису. Вера Федоровна телеграммой уведомила, что бенефис перенесен на январь. По случаю переезда на новую квартиру послать

телеграмму забыли. Вера Федоровна обнаружила ее у себя на столе. Она срочно сообщила, что бенефис назначен точно на 31 января, и еще раз просила пьесу. Чехов ответил, что пьесу читают в Художественном театре и он вышлет ее лишь в декабре. Однако Художественный театр решил везти «Трех сестер» в Петербург на гастроли и не соглашался на передачу пьесы Александринскому театру.

Но дружеские отношения между Чеховым и Комиссаржевской продолжались до конца жизни Антона Павловича. Русская общественность и после смерти обоих неизменно и постоянно сближала их имена как величайших и ярчайших выразителей современности.

В одинаковых исторических условиях формировались их взгляды на жизнь, на долг человека, на задачи искусства, на идеалы будущего. Их сближала и свойственная обоим душевная чуткость, ум и сердце.

Летом 1901 года Вера Федоровна повторила свою гастрольную поездку, начав ее опять с Харькова и закончив в Вильне. Состав актеров был прежний, отказалась от поездки лишь Полинька Вульф, давшая сначала с радостью свое согласие.

В апреле Вера Федоровна уехала в Италию к отцу. В это время В. Н. Давыдов предложил Полиньке, своей любимой ученице, участие в его гастрольной поездке. Соблазн был велик, но ученица с сожалением заявила:

— Я уже дала свое слово ехать с Верой Федоровной!

Старый умный актер убедил ее нарушить это слово.

— Вульфочка, говорю вам, как ваш друг и учитель, верящий в ваше дарование: вы должны избегать встреч с Верой Федоровной на сцене, вы находитесь в плену у нее, вы поглощены ею и теряете свою собственную индивидуальность, а ведь в вас самой так много своего, хорошего… Скажите ей, что я, как ваш учитель, запретил вам ехать!

Молодая актриса последовала доброму совету старого мастера сцены. Комиссаржевская телеграфно освободила Полиньку от данного слова, а затем объяснилась в письме:

«Мне не так важно ваше участие, я хотела доставить вам самой творческую радость и полезный опыт… Однако запомните на будущее, что порядочные люди никогда, ни в коем случае не нарушают данного слова и не следует с этого начинать свою жизнь…»

Эти фразы в письме были подчеркнуты, и прочла их Вульфочка, как свой смертный приговор. Но данный великой актрисой урок не повел к разрыву и недружелюбию. Комиссаржевская умела прощать ошибки.

ПОЗОЛОЧЕННАЯ ШКАТУЛКА

Александринский театр, более чем какой-либо другой русский театр, подвергался непреоборимому и тлетворному воздействию близости к придворным и бюрократическому аппарату.

Классический ансамбль театральных зданий, созданных Карлом Росси, с его торжественностью и строгой простотой лишь прикрывал внутреннее неустройство и отсутствие свободы мысли, какое царило в этих зданиях, как и во многих других, непосредственно управляемых царскими чиновниками.

Однако понадобилось несколько невеселых лет, чтобы Вера Федоровна постепенно, на собственном и чужом опыте могла убедиться в этом.

Зная, как трудно живется ученикам театральной школы, Вера Федоровна как-то посоветовала Полиньке Вульф, стараясь быть как можно деликатнее:

— Полинька, дорогая моя, может быть, вам иногда полезно будет выходить в массовых сценах… Так вы привыкнете к самой сцене, увидите мастеров дела поближе, да и будете иметь какой-нибудь заработок вдобавок к вашему бюджету…

Девушка смутилась и, вспомнив, как на сцене давали «Царя Бориса» А. Толстого, едва удержалась от слез.

— Если б можно было, ну, хоть немного чему-либо научиться в таких сценах, я бы с радостью. А то ведь одни синяки да шишки нам достаются.

Много позже в своих воспоминаниях Вульф писала:

«Выходных актеров Александринского театра вместе с учениками школы не хватало для некоторых сцен, и вот в распоряжение режиссера поступает целая рота солдат, которых одевают «пейзанами» и выпускают на сцену. Вся работа режиссера в народных сценах как с переодетыми солдатами, так и с выходными актерами заключалась в том, что нам говорили: ходите, гуляйте, двигайтесь, а зачем мы находимся на сцене, что мы делаем и для чего, — этого нам не объясняли, очевидно полагая, что этого и не следует знать актеру в народной сцене. Безликая толпа! В сцене бунта на Яузе нам было сказано: при таких-то словах или при выходе такого-то актера начинается драка. Мужчины дерутся, а женщины визжат и разбегаются. Памятна мне эта «народная сцена». Солдаты забывали, что они на сцене, входили, что называется, в раж и жестоко расправлялись кулаками со всеми подвернувшимися…»

Александринский театр не знал жалости. Ни талант, ни прошлая слава не давали актеру уверенности в том, что он нужен театру. Исключением были Савина да еще две-три актрисы, умевшие постоять за себя.

«…Во время репетиции, — вспоминает Вульф, — я сидела с товарищами-однокурсниками на скамье за кулисами, ожидая, когда нас позовут на сцену. Вдруг подходит плохо одетая маленькая старушка, садится на край скамьи и говорит, обращаясь ко мне: «Вот пришла получить пятьдесят рублей с бенефиса, я ведь теперь «вторая актриса». Накануне был бенефис вторых актеров».

Я молчала и с удивлением посмотрела на нее, но почувствовала какую-то нотку горечи в ее словах. Мое молчание тоже, по-видимому, удивило ее, и она стремительно поднялась и ушла. Она ожидала сочувствия, справедливого возмущения людьми, забывшими ее прошлые заслуги, ее прекрасные творения. Когда она ушла, я спросила сидевшего со мной рядом товарища: «Кто это?» — «Да это знаменитая Стрепетова»… Я была ошеломлена несправедливостью».

Да, это была та самая Пелагея Антипьевна Стрепетова, которую еще так недавно равняли то с Элеонорой Дузе, то с Сарой Бернар. Стрепетова, не имевшая себе соперниц в «Грозе» в роли Катерины, как почти во всех пьесах Островского. Истинно трагическая актриса, человек с трагической судьбой.

К тому времени, когда Комиссаржевская пришла на сцену, словно о какой-то сказке, вспоминал В. Н. Давыдов свою артистическую юность:

— Актер был альфой и омегой театра… А что играли! Какой материал! Шекспир, Шиллер, Мольер, Лессинг, Лопе де Вега, Кальдерон, Гоголь, Грибоедов, Островский были не случайными гостями, а задушевными, постоянными друзьями.

Знаток и ценитель классической литературы Запада, страстный театрал и поклонник Марии Николаевны Ермоловой, Сергей Андреевич Юрьев постоянно возмущался тем, что западноевропейская классика «совсем уже вытеснена со сцены, а русская постепенно сходит или если держится, то только благодаря последним могиканам труппы».

— Доморощенные бездарности! — горячился он в беседах с племянником Юрием Михайловичем Юрьевым. — Бентовин, Урванцов, Рышков затопили своими поделками русскую сцену. Конечно, и у вас, в вашем императорском, немало охотников сыграть что полегче, им такие пьесы только подавай. Передразнить внешность, говор, жест некоторых типов, встречающихся на улицах и в домах, не велик талант! Ну, да и

честь не велика играть в этих, с вашего позволения, пьесах…

Савина была великой артисткой. Для нее сцена была ее жизнью, и потому она не без удовольствия играла даже в ролях легкого репертуара. Но и она порой не выдерживала Крыловых, Потехиных, Федоровых.

— У нас искусства нет! Есть большие жалованья, мелкие самолюбия и интриги самого низкого сорта.

Справедливость требует отметить, что и сама Савина нередко участвовала в интригах.

Прежние дружеские отношения между нею и Комиссаржевской сменились холодной вежливостью. Успех Комиссаржевской, особенно у молодежи, становился для Савиной опасным. Мария Гавриловна хорошо помнила судьбу своей предшественницы по положению в театре — актрисы Струйской. Она была забыта публикой, как только на горизонте Александринского театра взошла звезда самой Савиной, в руках которой вдруг оказались назначения, передвижения, увольнения актеров и служащих до управляющего труппой включительно.

Царский двор занимался не только репертуаром, но и частной жизнью актеров, их отношениями, обычаями и нравами. Великие князья, посещая театр, проводили время за кулисами, играя актерскими самолюбиями. Они говорили по обычаю всем актерам «ты», а актеры обращались к ним с титулом: «ваше высочество»! Великолепная фигура Варламова, актера гениального и популярности почти сказочной, съеживалась как будто, когда он, отвечая на грубую шутку какого-нибудь троюродного брата царя, смиренно улыбался и бормотал:

— Очень смешно, ваше высочество.

Актрисы чувствовали себя с высокими гостями смелее и независимее, пользовались своим положением, чтобы оказать влияние на ход дел внутри труппы, Любимицам многое удавалось, и все это держало труппу в постоянном напряжении, в неуверенности за завтрашний день.

Особенную нервность вносили в жизнь театра выездные спектакли в Царском Селе специально для царя и придворных чинов. Николай II предпочитал смотреть балеты и лишь изредка — пьесы, о которых ему рассказывали, как об уморительных. Иногда, расхохотавшись, он падал лицом на бархатный барьер своей ложи. В театре наступало неловкое молчание. Только когда царь, высмеявшись, начинал аплодировать, зрители следовали его примеру.

Перед каждым таким специальным спектаклем для царской семьи в резиденции царя какой-нибудь церемониймейстер из младших чинов обучал актеров, как держаться каждому, в случае

если царь обратится к нему с каким-нибудь вопросом, что отвечать, как стоять, куда смотреть.

В такой царедворской атмосфере об истинном искусстве не могло быть и речи.

Комиссаржевской и Савиной приходилось выступать в одних и тех же спектаклях, часто в ролях соперниц — вспомним «Золото», «Идиота», «Радости жизни», «Гибель Содома». Зрители невольно сравнивали их игру. Если аплодисментами встречали Комиссаржевскую, Савина несколько дней не могла побороть в себе чувства неприязни к Вере Федоровне. Постоянно сравнивали их игру и в театральных рецензиях. А здесь еще нашептывания закулисных «друзей», кто о ком что сказал.

Последней каплей, переполнившей чашу терпения Веры Федоровны, был уход Карпова из театра. Личные отношения, закулисные влияния складывались так, что на получение новых ролей рассчитывать было невозможно.

Еще в 1899 году вместо Всеволожского на пост директора императорских театров был назначен Сергей Михайлович Волконский. Внук декабриста Волконского, человек одаренный и сведущий в области искусства, он, несомненно, принес с собой кое-что новое. С его приходом постепенно менялся репертуар, пришлось немного потесниться мелодраме и безделушкам и дать место классикам драматургии. Разнообразнее стала режиссерская работа, так как новый директор ввел очередную режиссуру, привлек к делу таких режиссеров, как Ю. Э. Озаровский. До того бессменным режиссером всех спектаклей был один Карпов, ошибочно считавший, что только так можно сохранить единое лицо театра.

Волконский был самолюбив, постоянно вмешивался во все тонкости сцены, любил поучать, часто не имея для этого оснований. Едва вступив на пост директора, он заявил актерам, что в Александринском театре не умеют говорить по-русски. Без повода уволил из театра великолепного актера Федора Петровича Горева, а затем и Мамонта Викторовича Дальского за какую-то ответную дерзость на дерзость одного из великих князей.

Актеры были взволнованы, возмущены, оскорблены. Расставшись с Карповым, Волконский потерял всякую связь с труппой, всякий авторитет и вынужден был сам уйти в отставку. Карпова заменил известный литератор Петр Петрович Гнедич. На место Волконского пришел В. А. Теляковский, которому суждено было укрепиться надолго в должности директора императорских театров. Он, уступая давлению прогрессивно настроенной общественности, начал вводить некоторые новшества, улучшил постановочную часть театра, привлек больших художников — К-

А. Коровина, Л. С. Бакста, М. В. Добужинского. Но царедворческой атмосферы в театре преодолеть он, конечно, не мог да и не желал.

А между тем с отменой монополии императорских театров на самом рубеже XIX и XX веков в Петербурге, как и в Москве, появились частные театры, куда устремилась передовая часть работников искусства и литературы. В Петербурге рядом с императорскими театрами — Мариинским, Александринским и Михайловским — работали театр Народного дома, театр Литературно-художественного общества, Василеостровский народный театр и несколько других, менее значительных.

Во всех этих частных театрах крепли таланты, организовывалось сопротивление русской неподвижности, шла борьба со всякой отсталостью. Общественный театр становился все больше и больше могущественной силой и, часто против желания коммерческого хозяина, пропагандистом новой жизни, идеалов братства, справедливости, всеобщего раскрепощения и гражданских свобод.

Общественный, частный театр противопоставил императорским театрам с их инертностью живую инициативу, чуткую отзывчивость к запросам времени, и в окончательной победе его нельзя было сомневаться.

Предреволюционная русская действительность требовала от театра, литературы, искусства резко выраженной социальной направленности. Между тем Александринский и другие императорские театры прочно стояли в стороне от трепетной жизни искусства.

Вера Федоровна по своей природе не могла быть сторонней наблюдательницей этой жизни. Оставаясь в затхлой атмосфере Александринки, она никем другим и не могла стать, как свидетелем бесполезным и жалким.

Театр же оставлял ей достаточно свободных дней, чтобы видеть, чувствовать и понимать все то, что творилось за его стенами. И в невозможности изменить что-либо для себя заключалось её творческое горе.

А в это время на рабочей окраине Петербурга открывался Общедоступный театр при Литовском народном доме. Организаторами его были Павел Павлович Гайдебуров, прекрасный актер, литератор, теоретик, и Надежда Федоровна Комиссаржевская, по сцене Скарская, сестра и подруга раннего детства Веры Федоровны.

Встречаясь не часто, сестры ревниво следили за успехами друг друга, иногда переписывались, не вспоминая об ушедшей в прошлое драме. Но жаловалась на свою судьбу не Скарская, едва

выбравшаяся из провинции, артистка частного театра, а Комиссаржевская, виднейшая артистка императорского Александринского театра. Великие идеи раскрепощения женщины, равноправия и свободы несла в широкие массы Скарская, выступавшая в «Грозе» в роли Катерины, в то время как Комиссаржевская добивалась, как счастья, играть «Чайку», «Бесприданницу» и «Нору», в чем ей постоянно отказывали:

— Не наш репертуар, Вера Федоровна!

И предлагали взять любую роль в «Мамусе», подсунутой Теляковскому одним из высочеств.

Как-то Вере Федоровне передали острую реплику одной из не любивших ее актрис:

— Еще два таких сезона для Комиссаржевской, и ей никогда уже не выплыть!

В этой злой фразе нельзя было не видеть горькой правды. Вера Федоровна чувствовала, как она гибнет, сбивается на общепринятый театральный штамп в насильственно исполняемых ролях, в то время как даже у Синельникова она при каждом повторении находила новые интонации для старой роли, не шла за партнерами, а партнеров вела за собой.

«Нет, так дальше нельзя, нельзя! — говорила она себе, касаясь холодными пальцами как будто разгоряченного от мыслей лба. — Это стена, это позолоченная шкатулка, надо уходить, уходить отсюда…»

Вера Федоровна часто беседовала с Бравичем о своем положении в Александринском театре и о необходимости нового, совсем нового театра. Необходимость нового театра проистекала, как объяснял позже Бравич, из неудовлетворенности Комиссаржевской «как художника теми формами и условиями сценических постановок (старого театра) в широком смысле слова, формами внешними и внутренними, которые мешали проявлению свободного творчества». Формы бытового и безыдейного развлекательного театра, на чем, собственно, и держался Александринский театр, оказались чужды таланту Комиссаржевской.

Яркой противоположностью Александринскому театру был Художественный в Москве. Дело Станиславского Вера Федоровна считала подвигом и одно время даже хотела служить в этом новом театре. Но из разговоров со Станиславским Вера Федоровна поняла, что если она решится перейти в Художественный театр, то ей придется играть и жанрово-бытовые роли. Ее смущала и необходимость подчинить свое свободное актерское творчество воле режиссера. А именно «режиссерским» по своей внутренней организации был театр Станиславского.

Порой режиссер настолько подчинял актеров своему замыслу, что некоторые из них считали режиссерские требования навязанными им. Н. Д. Волков в своей книге «Мейерхольд» приводит письмо Мейерхольда к жене.

«У Алексеева, — пишет Мейерхольд, — наряду с его крупными достоинствами, как блестящая фантазия и знание техники, есть один очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкования роли. Такое навязывание терпимо в роли, требующей исключительно техники, как, например, роль принца Арагонского, но недопустимо в роли внутренней, требующей психологического анализа и непременного переживания, как роль Федора».

Была и еще одна причина, почему Вера Федоровна отказалась от театра Станиславского. Будучи по своей творческой природе психологической актрисой, она боялась всякого проявления бытовизма на сцене. Ходотов так говорит об этом:

«Комиссаржевская пугалась Московского Художественного театра, где, по ее словам, чарующие натуралистические подробности собраны в букет прекрасных искусственных цветов, изумительно похожих на настоящие. Они меня удивляют своим мастерством, но аромата живого я в них не чувствую. Стиль не мой, это тот же быт, но более рафинированный, а я не умею в нем жить».

— Но куда? — спрашивала она и тут же отвечала: — В свой театр, в свой театр, где буду ставить, что хочу, как хочу…

А средства, деньги? — остерегала она себя, но тут же весело отвечала: — Провинция даст мне их, я возьму в долг там и верну все до копейки чистым золотом настоящего искусства!

Конечно, она говорила об этом не только сама с собой. Говорила с Бравичем, мечтала об этом с Ходотовым, признавалась Чехову. Чехов промолчал, Ходотов только слушал. Бравич всецело поддерживал ее идею — он был верным другом и умел предугадывать.

Гнедич передал Вере Федоровне просьбу Теляковского зайти к нему в дирекцию. Дело шло уже к концу сезона. Повод для разговора мог быть только один. Очевидно, до Теляковского дошли слухи о ее намерении покинуть императорский театр.

Вера Федоровна решительно направилась в дирекцию. В мрачном кабинете директор сидел спиною к окну, чтобы лучше видеть лицо собеседника и не показывать выражения на своем. Многих эта манера Теляковского раздражала. Веру Федоровну она смутила.

— Вы желали говорить со мной? — сказала она, садясь в указанное ей широким жестом директора глубокое кожаное

кресло.

— Да, Вера Федоровна, и очень серьезно… — отвечал он, впрочем очень любезным, почти кокетливым тоном. — До нас дошли слухи о том, что вы недовольны нами, вы собираетесь нас покинуть… В чем наша вина? Какие к тому причины?

— Причина одна, — сурово заговорила Вера Федоровна, как бы отвергая кокетливый тон собеседника, — я хочу работать, а оставаться там, где мои силы не используются, я считаю невозможным.

— Но если только в этом дело, так ведь это все в наших руках. Выберите себе пьесы для будущего сезона, возьмите свои роли, назначьте, наконец, сколько раз вы желаете играть..

Как будто идущее навстречу всем желаниям артистки предложение Теляковского Вера Федоровна встретила, как западню: дирекция примет все ее условия, а когда контракт будет подписан, об условиях забудут, и четыре законтрактованных года оправдают предсказание александринцев.

«Еще два таких сезона… — вспомнилось Вере Федоровне, и она решилась говорить без дипломатических уверток, — все равно мне здесь больше не служить!»

— Мне давно обещали возобновить «Чайку», но обещание так и осталось обещанием, — начала она.

— Готов открыть будущий сезон «Чайкой»… — услужливо перебил ее директор.

— Не в этом дело, — в свою очередь, перебила директора собеседница, — я не хочу мириться с выступлением в моих старых ролях, к тому же их так немного. Интересных для меня, конечно. Счастья, счастья новой творческой работы — вот к чему я стремлюсь, чего я хочу, — страстно заговорила артистка, — если вы можете это понять… На казенной сцене, очевидно, я этого счастья не буду иметь никогда… Да, мне предлагали Эллиду в ибсеновской «Женщине с моря», я об этой роли всегда мечтала… Но подумайте, во что бы превратилась эта пьеса, полная «тайн души человеческой», без хорошего режиссера, без актера на роли мужа и Незнакомца?! Если бы мне даже и удалась роль, пьеса все равно бы провалилась, потому что исчезли бы вся ее проникновенность, все ее тончайшие нюансы, аромат свободной морской стихии, вся прелесть Ибсена…

Теляковский был явно смущен горячностью артистки. Так в кабинете дирекции императорских театров еще никто никогда не говорил.

— Мы положительно будем огорчены, если вы покинете нас, — почти искренне сказал он. — Мы предоставим вам все, что может вам дать частный, общественный театр…

— Вы очень любезны, благодарю вас… Но за эти шесть лет, что я провела на императорской сцене, я утратила всякую надежду на то, что создастся такое положение у вас, при котором мое эстетическое чувство не страдало бы ежечасно, ежеминутно…

Вера Федоровна невольно подняла голову, оглянулась кругом, как бы желая сказать: посмотрите, вокруг пыль, затхлость, безвкусица даже в директорском кабинете!

Теляковский обиделся, напомнил:

— Вы знаете, что по уставу императорских театров артист, раз покинувший императорскую сцену, уже не может вернуться в театр и таким образом лишается права на пенсию?

Вера Федоровна улыбнулась:

— О, конечно, если я уйду отсюда, то уж никогда не вернусь.

Шестого июня она вручила письменное заявление о своем желании оставить императорскую сцену и с 1 августа 1902 года за прекращением действия контракта покинула Александринский театр с полной верой в правильность избранного ею нового пути.

Отказался от контракта с театром Суворина и Бравич, считавший преступным покинуть Веру Федоровну в такой ответственный момент ее жизни. Суворин сделал попытку удержать в своем театре обоих, предлагая Комиссаржевской двадцать четыре тысячи рублей в год. Перешедший к Суворину режиссером Евтихий Павлович Карпов всемерно поддерживал своего патрона.

Вера Федоровна все же предпочла провинцию, свой театр в будущем и гастрольные поездки для сбора средств на свой театр, которые она назвала, смеясь, крестовым походом.

КРЕСТОВЫЙ ПОХОД

Крестовый поход Комиссаржевской начался харьковскими гастролями осенью 1902 года. Покинув Александринский театр, она не хотела терять ни одного дня, ни одного часа для осуществления своих еще не вполне ясных, еще далеких целей.

Антрепризу гастрольных спектаклей поделили между собой бывшие актеры, а теперь дельцы Антон Николаевич Кручинин и Симон Федорович Сабуров. Шумный уход Комиссаржевской из Императорского театра оказался лучше всякой рекламы, и артистку везде встречали, как говорится, с распростертыми объятиями.

Известный в то время театральный критик Николай Николаевич Окулов, писавший под псевдонимом Н. Тамарина, явился к Вере Федоровне в харьковскую гостиницу чуть ли не через час после ее приезда. На стульях, на диване, на кровати лежали только что вынутые из чемоданов и коробок театральные платья. Бросающейся в глаза бутафорской яркости в них не было и помину. Художественный реализм артистки и в туалетах, как в ее игре, был предельно приближен к жизни.

Посетитель застал Веру Федоровну веселой, слегка возбужденной, готовой отвечать на все вопросы.

— Почему вы покинули Александринский театр? — спросил он.

— На казенной сцене мне нечего было играть, — отвечала артистка просто и искренне, — а без удовлетворения своего артистического «я» будущее ничего хорошего мне не предвещало…

— У вас были столкновения с дирекцией? — допытывался интервьюер.

— О, наоборот, мы расстались добрыми друзьями со всеми александринцами…

Вера Федоровна не любила отзываться резко даже о людях ей несимпатичных и, вынуждаемая к тому, всегда смущалась. Она поднялась с кресла и стала собирать платья со стульев, вешая их на плечики и унося в большой гардероб.

— Каковы ваши планы на будущее? — задал интервьюер обязательный вопрос.

Вера Федоровна возвратилась к своему креслу и уселась поудобнее: она знала, что корреспондент не уйдет, пока не узнает все, что ему нужно.

— Мечтаю о своем театре, где бы я имела возможность

ставить пьесы Чехова, Горького, Ибсена. Театр рисуется мне следящим за всеми новыми течениями европейской литературы и искусства, но не отрывающимся притом от классического репертуара, от родной литературы и жизни…

Она улыбнулась своему собеседнику и добавила:

— В провинции, в особенности в Харькове, я всегда встречала теплый прием. Вот почему здесь я решила начать свою свободную сценическую жизнь!

— А что значит свободная сценическая жизнь? — спросил Окулов.

— У нас режиссеры зачастую не дают проявляться индивидуальности актера, навязывая свое толкование пьесы, роли… — говорила Вера Федоровна. — Вот Художественный театр в Москве. Станиславский совершил чудо, я чуть-чуть не пошла служить к нему, но, подумав, решила, что мы оба не уступим друг другу и ничего хорошего не выйдет… У нас в новом театре будет режиссер, который даст артистам свободно разбираться в пьесах, в ролях, а затем умело синтезирует в художественное целое их откровения и находки… Правда, найти для моего театра такого режиссера будет трудно… — с горькой улыбкой заметила она и снова поднялась с кресла.

Гость поблагодарил, простился и ушел.

Крестовый поход оказался для Веры Федоровны вместе с тем и крестным путем к своему театру.

Провинциальный репертуар Комиссаржевской во время крестового похода состоял из наиболее популярных пьес того времени. В него входили: «Бесприданница» Островского, «Дикарка» Островского и Соловьева, «Дядя Ваня» и «Чайка» Чехова, «Нора» Ибсена, «Бой бабочек», «Огни Ивановой ночи», «Гибель Содома» и «Родина» Зудермана, «Жаворонок» Вильденбруха, «Сказка» Шнитцлера, «Пережитое» Радзивилловича, «Волшебная сказка» и «Искупление» Потапенко.

Чаще всего давались «Нора», «Бесприданница», «Бой бабочек».

Однако в условиях некоторых провинциальных театров гастрольные спектакли обращались нередко для Веры Федоровны в сплошное, непереносимое страдание. О постановке «Бесприданницы» в Ялте, переполненной курортными гостями бархатного сезона, Вера Федоровна писала Ходотову:

«…Играла вчера «Бесприданницу» (здесь играть ужасно: сцена, как в школе императорской, а публика — аристократия). Первый акт за кулисами был шум, и я вышла и сказала прямо, что не могу этого. 2-й — Локтев сделал паузу, — я тоже сказала, чтобы у него взяли роль. 3-й — Радин вдруг своими словами говорит Паратова и 4-й — я оборачиваюсь, чтобы сказать «Вася, я

погибаю», а их нет, и в конце после пистолетного выстрела, который в довершение всего дал две осечки, вдруг все выбежали, не дав мне сказать: «Милый, какое благодеяние вы для меня сделали». Тут я не могла больше. Бог знает, что со мной случилось… И сегодня я вся разбита, а вечером — «Родина» — бенефис… Глупые, они хотят меня уверить, что публика ничего не заметила и что успех от этого не был меньше… Мне не нужен успех тогда, когда я играю так ужасно…»

После таких столкновений с театральной действительностью у Комиссаржевской опускались руки; в душевном и физическом изнеможении она жаловалась Ходотову:

«Не писала, потому что заболела — со мной стали делаться какие-то припадки в театре. Два раза еле кончила спектакль… Я не знаю, как я кончу поездку, и вообще не знаю, как буду жить дальше… Я не знаю, что мне делать: театр не устраивается. Эта мечта срослась со мной, и что делать без нее, не знаю… В провинцию не пойду… Опять поездка?! Это такой ужас, о котором думать страшно…»

Но вот она выбирается из одного города в другой, из Ялты в Севастополь, и природа совершает свое воскрешающее действие.

«Сейчас солнце село ярко-ярко и покойно ушло за лес, и все стало грустно, величаво-тихо… На небе осталось одно облачко, узенькое и длинное — и солнце еще на него светило, так что оно совсем было как золотой, ярко-золотой карандашик…»

Кавказ с его вечнозелеными магнолиями и лавровыми деревьями, темно-синим морем сменялся жаркими степями, над которыми высоко в небе парили орланы, а ковыльное море сверкало серебром на фоне голубого горизонта. Поэтические уголки Крыма с его роскошными дворцами и яркой толпой уступали место спокойным русским рекам и березовым лесам средней России.

Поэтическое восприятие природы примиряет с действительностью. И действительность оправдывает веру в нее.

«В Севастополе все 4 спектакля с аншлагами. Здесь тоже по 800 рублей на круг, в Харькове — по 1 000 рублей. За две недели взяли 12 с половиной тысяч. Как смешно, когда пишу… эти цифры, правда?

Но… главное — я здорова и играю хорошо… Как меня все любят, все рады мне, и я рада этой любви, потому что я знаю, как я приобретаю ее».

Она действительно знала это. Не только средства для своего нового театра искала Вера Федоровна в провинции. Комиссаржевская отдавала свое светлое мятущееся искусство тем, кто устал от провинциальной пошлости, застоя мысли, в ком

иссякали благородные душевные порывы.

Чеховскую Соню в «Дяде Ване» Комиссаржевская играла с особенным вдохновением. Она не забывала, что эту роль играет в той самой провинции, где жестоко и бесплодно гибнут талантливые люди, как Астров, святые труженики, как Соня. Артистка предлагала этим людям свою посильную помощь. И Соня Комиссаржевской неизменно встречала особенное понимание и сочувствие в театральных залах провинции. Артистка давала образ святой русской девушки, незаслуженно обделенной жизнью и все же готовой к самопожертвованию, все же взывающей к милосердию и терпению:

— Будем терпеливо сносить испытания… А когда наступит наш час, мы покорно умрем и там… скажем, что мы страдали, что мы плакали… и бог сжалится над нами, и мы… увидим жизнь светлую, прекрасную…

Скорбь всего человечества, угнетаемого злыми силами, звучала в голосе артистки, и неистребимая надежда на лучшую жизнь светилась в ее глазах.

Это лицо, эти глаза, эту скорбь нельзя было не любить. На них можно было молиться!

Вера Федоровна где разумом, где сердцем понимала, каким лучом света пронизывают провинциальную темноту театр, ее дар, ее искусство.

Свои мечты, свои мысли, надежды она поверяла друзьям, как бы далеко от них ни находилась.

Вот что писала Вера Федоровна с Кавказа своему Азре:

«И в жизни каждого человека бывает такой момент, когда ему ничего не стоит не дать засориться светильнику, и как часто он потухает, не успев «засиять». У меня на столе стоят розы. Я приехала вчера (Железноводск). Устроилась довольно хорошо, но не так, как ждала: я думала, что не смогу заниматься, а теперь мне хочется сейчас поработать и страшно, чтобы что-нибудь не спугнуло этого желания. Завтра начинаю лечение… А знаете, отчего еще мне захотелось написать Вам сейчас? Я купила в дороге книгу: «Письма Тургенева к Виардо». Там он благодарит ее за письмо к нему и прибавляет: «Если бы Вы знали, что это значит, когда дружеская рука ищет Вас издалека и опускается на Вас». Вот мне и захотелось, чтобы Вы пережили это отрадное чувство…»

«Ваш Свет» — подписывает это письмо Вера Федоровна. Так называл ее Ходотов, и таким светом она была для него. Занятая своим делом, своими переживаниями, она не перестает следить за творчеством молодого актера и все время поддерживает в нем священный огонь своими письмами:

«Работайте, работайте, возьмите роль и чувствуйте, чувствуйте, чувствуйте, будто это все случилось с Вами, совсем забыв, что там другой, не такой изображен. И когда совсем уйдете в эти страдания, радости, в хаос или покой, тогда только можете вспомнить, что это не Вы, что он был другой, и делайте что хотите, и психологией и философией — они уже будут на верной, настоящей, единственной дороге…»

Это не просто совет опытного мастера ученику. Это рассказ о самой себе в то же время. Ни в одной рецензии, ни в одном искусствоведческом исследовании не раскрывается Комиссаржевская так полно, искренне и широко, как в своих письмах:

«Во мне самой жажда духовной свободы. Если бы я была иной — я бы не была актрисой».

Комиссаржевская любила писать друзьям, писала много и часто, не жалея для этого ни времени, ни сил.

«…Мне лучше, я играю, но я в 6 часов только заснула, а в 9 уже проснулась. Захотелось перечитать «Царя Федора», и вот что я Вам скажу… Я не знаю, как Вы хотите дать Федора, но, ради бога, не отнимите поэтичности у этого образа. Я боюсь за это, потому что самое последнее время все, в чем я вижу Вас, Вы как-то по-другому стали играть. Именно поэтичности как будто убавилось. Если хотите — это ярче (то, что на закулисном языке называется «ярче»), но шаблоннее…

Когда я читала «Федора», я думала о Вас и о Мышкине и вспомнила, Достоевский говорит: сострадание есть главнейший и, может быть, единственный двигатель человечества… Ведь сострадание делает прозорливым, оно всегда вперед глядит, а так как оно в душе живет, то, значит, душе двигаться помогает… Душа, если не идет вперед, непременно идет назад. Так вот, пожалейте Федора с глубиной Достоевского, прибавьте Вашу прежнюю поэтичность, и роль будет Ваша…»

В начале декабря 1902 года закончился первый крестовый поход Комиссаржевской, он оказался ее триумфальным шествием: неизменный успех и полные сборы на свой театр!

Прервавши гастроли для отдыха, Вера Федоровна вернулась в Петербург и здесь в Панаевском театре 21 декабря 1902 года сыграла Магду в новой пьесе Зудермана «Родина».

«Эта Магда, — пишет Д. Тальников, исследователь творчества Комиссаржевской, — крайне характерна для внутреннего роста артистки, ее идейных устремлений в ту эпоху…» Театральный критик Л. Гуревич отмечала, что в трактовке образа Магды артистка выразила «тогдашнее буйно протестантское настроение. Она была вся возбуждение и порыв. Именно в эти дни

петербуржцы прозвали Комиссаржевскую «Чайкой».

Спектакль обратился во что-то среднее между митингом и чествованием актрисы. Беспрерывные овации, цветы и речи.

— Возвращайтесь к нам!

— Мы не отдадим вас провинции!

— Вы наша, Вера Федоровна, вы наша!

На сцене появился студент в форменной тужурке с наплечниками технологического, института, с папкой в руках и прочел адрес от молодежи Петербурга.

— «Вы — наша, — читал он. — Мы рукоплескали вашим первым успехам, мы сплетали для вас ваши первые лавры: возвращайтесь к нам!»

Публика неистовствовала.

После нескольких выходов на вызовы, взволнованная и спектаклем и овациями, Вера Федоровна протянула руки к залу, требуя тишины. Зал мгновенно смолк.

— Господа… я ваша, ваша! — вырвалось у артистки.

Это была не просто вырванная волнением фраза. Это было решение основать новый театр в Петербурге, а не в Москве, куда ее звали, сопровождая приглашение выгодными условиями.

Улыбаясь и упрашивая пропустить ее, Вера Федоровна с трудом добралась до своей уборной, где ее встретил Бравич.

— У меня нет сил, я не могу больше… Как быть? — повторяла она, счастливая и испуганная таким успехом. — Как уехать отсюда?

Бравич закутал ее в чужой платок, провел боковым ходом и, усадив на извозчика, отвез домой, в то время как полиция оттесняла громадную толпу от кареты, ждавшей актрису.

На следующий день Петербург говорил только об этом спектакле. Имя Комиссаржевской повторялось в стенах Александринского, Суворинского театров.

Ю. Беляев писал:

«Никто не критиковал в этот вечер артистку, но все любили ее. И как любили, с каким ревнивым вниманием следили за ней, как ловили каждое ее слово, отзывались на каждое движение ее души, с какой грустью провожали ее за кулисы и с каким волнением ожидали нового выхода… Я знаю молодых людей, девушек, которые вдохновляются ею. Знаю множество людей — взрослых и даже старых, которые боготворят Комиссаржевскую, в которых она будит воспоминания о горьком прошлом, жалеют ее, как родную дочь или сестру. И когда она ушла от них, все тосковали».

Ранней весной 1903 года с новыми силами, с подкрепленною верою в осуществимость и нужность своего театра

Комиссаржевская возобновляет свои гастроли, свой крестовый поход во имя искусства.

«…Сколько солнца, — пишет она Ходотову, — сколько света и белого-белого чистого снега! Небо бледное, но ясное; только из-за леса видны белые большие облака, как горы, а главное, столько солнца, что смотреть больно, и в воздухе уже весна чувствуется.

Весна, мой Азра, весна, как мне хочется показать Вам, как сейчас здесь хорошо. Я лежу на диване в купе усталая-усталая и гляжу в окно, и думаю…»

Чем дальше уносит поезд, тем ярче весна, и вот уже: «Еду мимо ржи, вижу васильки и слышу, как жаворонки поют свои — мои любимые песни… по пути считаю славных пузатеньких гуторящих гусей и уток и загадываю на счастье…»

Вера Федоровна избавлена от мелочных дел, связанных с гастролями: все делают антрепренеры. Переезды с места на место становятся радостью, хотя все начинается сначала.

«…Итак, мы вчера приехали… в Крым. Тут не хорошо — тут волшебно прекрасно. Начать описывать это все — значит оскорблять — нет слов таких, или, вернее, не мне найти их. Но все-таки лично мне Кавказ больше говорит! Здесь много неги… Здесь все как-то «манит» любоваться собой, а там все полно гордой прелести. Он не завораживает душу — он покоряет ее своей красотой. Но море здесь, море!.. Сколько бесконечной свободы…»

Если случалось до полуночи задержаться в театре или мучила бессонница, Вера Федоровна вставала поздно. Обычно же она просыпалась рано, быстро одевалась и выходила гулять. Она проходила гостиничный двор, с сожалением поглядывая на тихие балконы и открытые окна, за которыми просыпали лучшие часы жизни те, кто не умел любить природу. Выходила на набережную и шла к молу. В этот ранний час босоногие мальчишки с ведрами, в которых плескалась рыба, торопились на рынок. Женщины начинали рабочий день с солнцем. По провинциальной привычке, глядя на молодую женщину с лучистыми глазами, они кланялись ей, желая доброго утра. Дойдя до мола, Вера Федоровна усаживалась на край лодки и, радуясь свежему запаху смолы, моря, подолгу глядела на горизонт. Возвращалась домой все так же бодро и садилась за пианино или писала длинные письма Ходотову, друзьям.

Потом шла на репетицию. В перерыве между послеобеденным часом и началом спектакля она не принимала даже друзей, чтобы сохранить настроение для роли. Исключением не был и антрепренер.

Осенью 1903 года Вера Федоровна еще раз прервала свои

гастроли в провинции и возвратилась в Петербург по приглашению А. С. Суворина для нескольких спектаклей в его театре.

Семнадцатого сентября, в день десятилетия сценической деятельности, Вера Федоровна выступила на сцене Петербургского Малого театра, чаще называвшегося по имени его хозяина — Суворинским.

Шла «Сказка» Артура Шнитцлера.

Комиссаржевская играла актрису Фанни Терен — главную роль в «Сказке». Драматизм пьесы развивался из старой женской трагедии — неизгладимого клейма, которое накладывало общество на женщину, отдавшуюся мужчине и покинутую им. Убедившись в том, что семейное счастье для нее невозможно, что она обречена на обычную участь покинутых женщин, Фанни уходит всем своим существом в искусство, презирая условную мораль в любви.

В исполнении Комиссаржевской Фанни не цеплялась за театр, как утопающая за соломинку; нет, она отдается ему победительницей, с гордой, хотя и скорбной, душой.

И в этом частном случае Комиссаржевская давала всеобщее женское страдание и общечеловеческий протест. Мученические глаза артистки, ее страдальческий голос, непередаваемые интонации где-то дополняли, где-то исправляли текст, и на сцене никто не видел рядовой немецкой женщины, профессиональной артистки — нет, перед зрителями развивалась общеженская, общечеловеческая трагедия, каким-то краем своим захлестывавшая душу каждого, кто сидел тут, в темном зрительном зале.

И Петербург, еще раз встречая и провожая каждый выход артистки овациями, сожалел о том, что отпустил в провинцию такую артистку.

Отвечая на привязанность петербуржцев и не имея постоянного театра, Вера Федоровна охотно отозвалась на приглашения участвовать в спектакле Литературного фонда, а Литературному обществу пообещала выступить в симфоническом концерте с мелодекламациями Аренского. Такие концерты очень любила молодежь, и обычно она-то и заполняла балкон и хоры большого концертного зала. Вера Федоровна читала стихи под музыку удивительно проникновенно.

— Уж вы меня извините, Вера Федоровна, но тут я не ваш, — не умея скрывать своих чувств, сказал ей однажды Владимир Васильевич Стасов.

Его богатырская фигура, большая белая борода, русская рубашка, перехваченная поясом, громоподобный голос делали его

в любом обществе человеком заметным. Он сидел рядом с Комиссаржевской, и миниатюрная артистка казалась совсем девочкой.

— Это же не искусство, это какая-то чепуханизация! Ведь так и до модернистов — один шаг! Мало нам с ними горя в литературе! А теперь и вы принялись им помогать. И на концерт ваш не пойду, не обижайтесь на старика.

— А вы сходите! Глядишь — и измените свое мнение, — улыбаясь, прекратила спор Вера Федоровна.

С мелодекламациями Комиссаржевская выступила в зале Дворянского собрания в ноябре 1903 года. Симфонический концерт вел Зилоти. Артистка впервые исполняла три мелодекламации А. С. Аренского на стихи Тургенева: «Нимфы», «Как хороши, как свежи были розы» и «Лазурное царство». Все три вещи композитор посвятил Комиссаржевской.

Вера Федоровна выступала в Петербурге после долгого отсутствия, дирижировал любимый петербуржцами Зилоти. Зал был полон. Вера Федоровна вышла на эстраду в скромном белом платье с длинными рукавами и высоким воротником. Ни в волосах, ни на платье — никаких украшений. И только две ветки светло-лиловых орхидей в руках подчеркивали ее нежный, праздничный облик.

И до Комиссаржевской эстрада была знакома с мелодекламациями. Выступал часто Ходотов со стихами, аккомпанируя себе на гитаре. Но он, как вспоминают слышавшие его, говорил, почти пел стихи с надрывом, и звук в его исполнении становился довлеющим, смысл же вещи как-то ускользал от слушателей.

«Комиссаржевская умела все… углублять, облагораживать, окрашивать богатейшей гаммой тончайших ощущений. В мелодекламациях она говорила просто и проникновенно… И, несмотря на то, что слова произносила она совсем просто, казалось, что ее чудесный голос поет милую, русскую музыку Аренского», — так вспоминала много лет спустя об этом концерте З. А. Прибыткова.

Концерт окончился. Комиссаржевская стояла безмолвная, радостная и удивленная. Она радовалась не менее этих взволнованных людей тому, что ей удается не только брать у друзей их душевное богатство и щедрость, но и возвращать им свет и радость.

Такими друзьями Комиссаржевской были Александр Ильич Зилоти, его сестра Мария Ильинична, в имении которых Вера Федоровна проводила иногда несколько дней своего летнего отдыха, не только физического, но и более всего душевного.

Для спектакля Литературного фонда устроители выбрали небольшую пьесу Фабера «Вечная любовь».

Через семью Зилоти Вера Федоровна была знакома с семьей Прибытковых, родственников Сергея Васильевича Рахманинова. Не зная еще наверное, где устроится ее театр, Комиссаржевская не сняла себе квартиры, а пока остановилась у Прибытковых. Аркадий Георгиевич Прибытков, милейший человек, уговорил Веру Федоровну поселиться в его кабинете. Жили они близ Дворянского собрания в большой и удобной квартире. Потому и репетиции «Вечной любви» шли в прибытковской гостиной.

Дважды в год приезжал в Петербург Рахманинов. Он участвовал в симфонических концертах Зилоти. Случилось так, что судьба свела на несколько недель под одной крышей великого пианиста и великую артистку.

Ходотов и Давыдов, игравшие в «Вечной любви», должны были прийти на репетицию. Их ждали с беспокойством. В городе началось наводнение, каких давно не видали петербуржцы, из водосточных ям из-под решеток пробивались фонтаны мутной воды. Нева клокотала. Мосты подолгу оставались разведенными.

— Доберутся ли? — волновалась Вера Федоровна.

Все обошлось благополучно. Когда долгожданные артисты, продрогшие, но веселые, приехали, началась репетиция.

Сергей Васильевич, чтобы не мешать, хотел было уйти из гостиной, но его оставили. Он вместе с дочерью хозяина, своей любимицей, устроился в углу гостиной и стал с большим вниманием наблюдать за работой.

Пьеса была милая и грустная: старый музыкант любит свою молоденькую ученицу, а она уже отдала свое сердце юноше, тоже музыканту и тоже ученику старого скрипача.

Вера Федоровна, войдя в свою роль, вся светилась радостью. Даже ее глаза, в которых так часто дрожала тревога, горели сегодня счастьем. Талант и красота всегда и везде покоряли Рахманинова. Он до конца дней Комиссаржевской оставался ее верным другом и поклонником.

Много позже З. А. Прибыткова так вспоминала эту встречу двух художников.

После репетиции Владимир Николаевич читал свою знаменитую «Чепуху». Все, кто был в гостиной, продолжали эту стихотворную импровизацию. Потом просили Давыдова показать басни, именно показать, потому что только он умел это делать. И никто уже не мог удержаться от хохота. Принесли гитару. Ходотов пел хорошо, но Давыдов и здесь не захотел отстать от молодых. Он взял гитару, закрыл глаза и проникновенно исполнил романс.

Кончив, Давыдов передал гитару Ходотову. По аккомпанементу узнали романс «Он говорил мне, будь ты моею…». Теперь уже и Вера Федоровна не могла молчать. Рахманинов любил и ценил цыганские песни, в Москве специально ездил в «Яр», чтобы послушать цыган. А тут сама Комиссаржевская поет, да как поет!

Владимир Николаевич попросил Веру Федоровну:

— Прочтите Тургенева «Как хороши, как свежи были розы».

Накануне она как раз выступала в концерте с мелодекламацией. Музыка Аренского всех покоряла своей задушевностью и удивительным слиянием со стихами русского писателя.

Зилоти сел к роялю, и опять зазвучал неповторимый в своей нежности и грусти голос Комиссаржевской. Когда замерла последняя фраза, Рахманинов подошел к артистке, поцеловал ей руку и сказал:

— Спасибо.

В уголках его больших, всегда серьезных, а сегодня еще удивительно теплых глаз блестели слезы.

Спектакль Литературного фонда оказался событием не только в театральной жизни, но и в жизни исполнителей главных ролей пьесы.

За время гастролей Веры Федоровны Ходотов заметно изменился. Непременной частью его туалета стал элегантный модный галстук. Он по-прежнему жил в недорогом рабочем квартале, где его все знали и считали своим человеком, но костюмы уже шил у лучшего петербургского портного. Вера Федоровна убедила его, что демократизм не заключается в пренебрежении к своей одежде.

Дружба Ходотова с режиссером Александринского театра А. А. Саниным неожиданно расширила круг знакомых ему литераторов и артистов. Теперь бывали у него Санин с женой, брат и сестра Чехова, актеры Художественного театра, часто приезжавшие в Петербург.

Ходотов встречался у Саниных и с Антоном Павловичем.

— Дело совсем не в старых и не в новых формах, а дело в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет то, что свободно льется из его души! — говорил Антон Павлович.

Вера Федоровна радовалась перемене в своем друге. Но не могла не почувствовать, как старый учитель Николая Николаевича Давыдов и новый круг знакомств привели Ходотова к перепутью двух дорог: одна шла направо, в Александринский театр, где не думали о новых формах, играли, как велела актерская душа; другая шла налево, в театр, задуманный

Комиссаржевской, театр каких-то неясных, неопределившихся, но, во всяком случае, новых форм.

Когда Вера Федоровна заговаривала об этом своем новом театре, Ходотов слушал и понимал, что она ждет его ответа — с ней ли он. Ходотов молчал, откладывая жестокое решение.

Вера Федоровна собиралась после спектакля в новый поход по провинции, молчать стало невозможно.

«Зрелые корни реалистического театра оказались устойчивее юных ростков прекрасной мечты… и разрыв с той, которая первая ввела в этот мир, свершился», — писал позднее в своих воспоминаниях Ходотов

Свершилось расставание великой артистки и женщины с человеком, которого она ввела в мир настоящего искусства, которому была и учителем и другом.

«Вы никогда не будете мне чужой, что-то бездонное нежное к Вам срослось с моей душой навеки, и я верю, что Вы чувствуете это… Вы знаете также, что и мечта моя о театре так сливалась с постоянной мыслью о Вас..» — писала она в одном из последних интимных писем в 1903 году Ходотову.

Потом им приходилось встречаться на сцене или на общественном поприще. Но души их никогда уже более не раскрывались друг для друга.

В январе 1904 года Вера Федоровна снова отправилась в провинцию.

Антрепренеры Комиссаржевской наживали на гастролях Веры Федоровны значительные капиталы для своих будущих предприятий. Однако сборы неизменно превышали сметные соображения, и, встречая в новом городе Комиссаржевскую, антрепренеры ее торжественно объявляли:

— Город взят, Вера Федоровна!

С каждым новым городом банковский счет Комиссаржевской неуклонно возрастал Все яснее и реальнее становились перспективы своего театра.

Для прощального спектакля в Харькове дана была пьеса Радзивилловича «Пережитое», В главной роли Наты отражалась, как в далеком зеркале, и пережитая самой Верой Федоровной реальная жизнь. Душевная драма Наты, естественно, была передана артисткой с исключительным подъемом и жизненной правдивостью.

Драматизм положения достигал своей вершины в сцене отказа Наты от предложения влюбленного в нее Барского. Ната не может скрыть от жениха своего «пережитого», а Барский, узнав об этом пережитом, не скрывает своего смущения, внутренней борьбы. После долгой паузы он говорит, наконец, невесте, что он

«все-таки» готов на ней жениться.

Это милостивое согласие Барского оскорбляет Нату, ненавидящую свое прошлое. Она понимает, что ей никогда и никуда не уйти от воспоминаний о прошлом. Она должна отказаться от надежд на новую жизнь, на счастье. Комиссаржевская сцену заканчивала истерическим смехом, от которого цепенел весь зал.

Когда спектакль кончился и зрители двинулись к рампе, на сцене неожиданно появился юный студент с звонким голосом. Он начал свою речь, обращаясь к Вере Федоровне, горячей и страстной благодарностью за то, что она своим пребыванием в Харькове осветила темную, скучную жизнь провинции, подарила молодежи небывалый праздник искусства.

Под свежим впечатлением этого прощального вечера Вера Федоровна писала:

«Боже мой, как это было хорошо! Он говорил, и слезы лились у него из глаз, а потом я ничего не видала — никого. Я только думала: за что же это все, за что? Он сказал в конце: «Улетит от нас жаворонок. Лети же, дорогой наш, дальше, дальше, петь свои песни добра, красоты!..» Я ехала домой одна… И не знаю, что было со мной. Знаю только, что если из таких чувств не вырастет что-нибудь очень большое, значит я не должна жить. Это не успех ведь делает, и никто в мире не подозревает даже близко, как я холодна там, внутри, к успеху. Нет, это не то. Я первый раз почувствовала вся: что есть лучшего в этой толпе, в этих душах, сейчас трепещет, плачет, радуется и молится — и все это сделала я! И вот тут-то и ужас перед мыслью, нет, не мыслью, а ответственностью души и недостойностью своей».

Во имя этой ответственности Вера Федоровна нередко выходила за пределы намеченной программы гастролей, уступая просьбам того или иного театрального городка, лежавшего на ее пути. Тогда ей самой приходилось вступать в переговоры с театром.

В семье Комиссаржевских никто и никогда не гнался за деньгами, скупость во всех ее проявлениях считалась самой отвратительной из человеческих страстей.

Вера Федоровна была бесконечно добра, но сейчас, когда речь шла о том, быть или не быть своему театру, она на ходу училась у своих антрепренеров деловой рассудительности.

Решимость начать с осени 1904 года свое дело в театре Петербургского Пассажа не оставляла ее ни на минуту, и, путешествуя из города в город, она присматривалась к актерам, с которыми приходилось играть, и с некоторыми тут же договаривалась о сотрудничестве в своем будущем театре.

В Тифлисе при постановке «Волшебной сказки» главным партнером Комиссаржевской в роли графа Ижорского был молодой, очень способный актер Владимир Ростиславович Гардин. Офицер в запасе, он театральных школ не проходил и всей своей артистической карьерой обязан был собственному трудолюбию и редкостной приверженности к театру.

И вот теперь молодому актеру предстояло выступить партнером великой артистки. На первую репетицию он шел взволнованный и смущенный, хотя заранее выучил наизусть не только свою роль, но чуть ли не всю пьесу.

В театре создалось особенное, торжественное и праздничное настроение. Явились актеры, даже не занятые в пьесе. Режиссер театра Николай Дмитриевич Красов торжественно попросил на сцену участников репетиции. И неожиданно одновременно со всеми на сцену из-за кулис вышла Комиссаржевская. В сером английском костюме она была очень изящна. Гардин вытянулся по-военному. Красов представил его. Молодой актер хотел поцеловать протянутую ему руку, но Вера Федоровна, не любившая актерских любезностей, крепким пожатием удержала свою руку далеко от его губ и, смягчая этот жест улыбкой, сказала:

— Рада видеть своего главного партнера.

Под вуалеткой блеснули громадные темные глаза.

Началась репетиция. Вера Федоровна подняла вуаль и произнесла первую фразу, как принято на первых репетициях, вполголоса, не играя. Но Гардин ответил полным голосом, показывая, как он намерен вести роль. Вера Федоровна пристально посмотрела на своего партнера. Удивленная его знанием роли и еще более намерением артиста вести ее в образе и настроении Ижорского, Вера Федоровна ответила тем же, и вот диалог их зазвучал так искренне, так правдиво, что все, кто был за кулисами и в зале, позабыли о своих обязанностях и делах.

Знакомый смех, серебристый и искренний, смех девятнадцатилетней озорной девчонки поражал такой естественностью, что Гардин, выбившись из роли, растерялся: «Неужели это она смеялась? Боже мой, какое мастерство’» Но своим восхищением он погасил священный огонь в душе артистки, и она снова перешла на полутона.

И потом, во время спектакля, стремительная сила обыкновенных слов, но произнесенных голосом Комиссаржевской, не раз на мгновения выбивала артиста из его роли. И как было в каждом городе, где Комиссаржевская играла Наташу, порыв к новому, свободному будущему, которым кончались и пьеса и драма героини, захватил театр.

Бурей аплодисментов и криков «зал тифлисского театра наполнился в тот вечер не только в честь гениальной артистки, но и в знак солидарности с ее героиней, стремившейся к новой жизни, к правде!» — писал В. Р. Гардин, вспоминая этот, пожалуй, самый замечательный вечер в его жизни.

Прощаясь с Гардиным перед отъездом, Вера Федоровна сказала:

— У меня будет в эту зиму театр в Петербурге. Хотите служить в нем?

Разумеется, у молодого артиста не было большего желания, и теперь он отказывался от всех других предложений. Гардин ждал телеграммы из Петербурга. Но сообщил ему о зачислении в труппу Комиссаржевской Красов.

Отвечая на изумленный вид Гардина, Красов пояснил:

— Я буду у Веры Федоровны директором и режиссером… Нам с вами третий год служить вместе!

И они поздравили друг друга.

Николай Дмитриевич Красов был не только антрепренером Тифлисского театра, а и требовательным режиссером. Большой поклонник театра Станиславского, он настойчиво отучал актеров «играть на зрителя». Долгие годы актеры читали монологи, подавали реплики, не глядя на партнеров, а стоя лицом к зрительному залу. Объяснялось это и старой традицией и постоянным незнанием роли — новые пьесы ставились чуть не каждый день, и актер поневоле рассчитывал на помощь суфлера.

Заслужить похвалу Красова можно было задушевностью игры, простотой интонаций, глубоким пониманием произносимых слов.

Обставляя спектакли, Красов также старался следовать Художественному театру — по возможности, мебель и новые декорации, отвечающие действию на сцене, а «Трех сестер» Чехова ставил даже с учетом «четвертой стены» — совсем как в Художественном театре.

По поручению Комиссаржевской искал актеров для будущей труппы и Бравич. Как раз в это время в Петербурге в только что открывшемся театре Неметти гастролировал Орленев. Он мечтал поехать за границу и там показать своего Освальда, которого успешно играл в этот петербургский сезон.

Орленев был большой актер. Вера Федоровна не раз говорила о нем с Бравичем, что хорошо было бы пригласить в их театр Павла Николаевича. Бравич поехал к Орленеву.

Хлебосол и любитель провести время за рюмкой вина и интересной беседой, он встретил Бравича очень радушно, заговорил о своем желании сыграть ибсеновские «Привидения».

— Вот и отлично! — обрадовался Бравич. — Мы как раз и

поставим эту пьесу для вас. Поставим для вас и «Уриэля Акосту». Роль Юдифи возьмет Вера Федоровна.

Павел Николаевич вышел из-за стола и с горящими глазами начал монолог Акосты. Когда Орленев кончил, Бравич сказал:

— Значит, согласны!? Я могу телеграфировать Вере Федоровне?!

— Казимир Викентьевич, дорогой! Девяносто девять процентов за то, что я соглашусь. Но дайте хоть день подумать. А заграница как же?! Я ведь так размечтался. Вот что, запишите пока несколько адресочков. — Он достал из бокового кармана своего элегантного сюртука потрепанную записную книжку и добавил: — Это мое «поминание».

Впрочем, зачем откладывать? — все с той же искренней готовностью предложил он Бравичу. — Будем писать письма сейчас вместе. Вот, например, Илья Уралов — отличный актер. Александровский — составит честь любому театру. А Слонов Иван Артемьевич! Как мы с ним недавно играли в Чернигове?! Театр ревел от восторга. Герой, герой! — вам как раз такой нужен.

Бравич в тот же день телеграфировал Комиссаржевской и получил от нее согласие. Сам Орленев уехал все-таки за границу. Но, считая себя обязанным помочь Вере Федоровне, еще и от себя переговорил с Александровским и Слоновым.

А Комиссаржевская продолжала свой нелегкий путь по России. В Баку в то время строилась электростанция для электрификации нефтяных промыслов. Руководил большой и трудной работой еще совсем молодой инженер, два года назад, после возвращения из ссылки, закончивший институт, Леонид Борисович Красин.

«В скором времени, — писал Красин в своих воспоминаниях, — чуть ли не все наличное ядро бакинской социал-демократической организации очутилось на моей электрической станции».

Один из членов этой организации, бесстрашный Ладо Кецховели, стал хлопотать об устройстве подпольной типографии. Сбор средств для нее поручили Красину.

В поисках этих средств Красин решил обратиться, как это делали студенты в Петербурге, к приехавшей на гастроли Вере Федоровне. Человек решительный и смелый до дерзости, он явился неожиданно в гостиницу артистки и, представившись, просто спросил:

— Вы революционерка?

Гость был статен, красив, прекрасно одет, внушал доверие, но вопрос был так резок и неожидан, что Вера Федоровна не

нашлась, что сказать, и только кивнула головой.

— В таком случае у нас к вам просьба — выступите на особенном концерте, который мы специально организуем для вас… Закрытый, только для избранной публики. Билеты — по пятьдесят рублей. Жандармский полковник — ваш поклонник, у него огромная квартира, там и устроим концерт…

«Он говорил со мной таким тоном, словно я ему подчиненная, — рассказывала потом Комиссаржевская А. Н. Тихонову, явившемуся к ней с письмом от Красина по такому же поводу. — Успех был полный. — Я пела, читала, даже танцевала тарантеллу. В антракте мне поднесли букет… из сторублевок. Леонид Борисович, веселый, во фраке, понюхал букет, смеется: «Хорошо пахнет». И — мне на ухо: «Типографской краской пахнет!» После концерта у меня в уборной — вся местная знать. Благодарят, целуют мне руки. Леонид Борисович стоит в сторонке, ухмыляется. Распорядитель вечера подносит мне на блюдце выручку с концерта — несколько тысяч. Деньги перевязаны розовой ленточкой с бантом… Через несколько дней Леонид Борисович уехал с ними за границу — покупать типографию. Я ему говорю: «Вы бы Мне хоть розовую ленточку оставили на память!» Смеется: «И так не забудете!»

В сборе денег для партийной кассы помогал Красину не один Александр Николаевич Тихонов.

Во время гастролей в Киеве, чуть позже, Красин, или Никитич по подпольной кличке, прислал к Вере Федоровне Глеба Максимилиановича Кржижановского. В воспоминаниях Красина рассказ Кржижановского об этом посещении знаменитой артистки записан так:

«Она только что закончила свой триумф на киевской сцене. Вся лестница вестибюля ее гостиницы заставлена цветами. В приемной целая свора «почитателей таланта», терпеливо ожидающих аудиенции. Неладно чувствую себя в своем потертом облачении в этой фешенебельной толпе. К тому же ведь предстоит на первое знакомство нечто вроде «ограбления»… Передаю лакею мнемоническую записочку Никитича, и — о чудо! — немедленный прием с приказом никого больше не принимать за нездоровьем великой артистки… А передо мной не артистка, а женщина-товарищ с прекрасными глазами на усталом, болезненном лице. И мы целый час беседуем с ней о наших делах… вся неловкость положения сразу куда-то улетучивается…»

Закончив гастроли, Вера Федоровна, как всегда, уехала отдыхать к отцу в Италию.

СВОЙ ТЕАТР

Пятнадцатого сентября 1904 года на Итальянской улице в театре «Пассаж» старой трагедией К. Гуцкова «Уриэль Акоста» открыла Вера Федоровна свой театр. Она назвала его просто: «Драматический театр», и сколько ни убеждали ее прибавить к этому названию два слова: «В. Ф. Комиссаржевской», она стояла на своем:

— Мы не театр гастролей Комиссаржевской, — говорила она. — Мы театр целой труппы, и в этой труппе я занимаю такое же место, как и другие актеры…

Уступая настояниям товарищей, она согласилась писать на афишах:

«Дирекция В. Ф. Комиссаржевской», но сделала резкий выговор администратору, когда ее фамилия была выделена жирным шрифтом.

Отдыхая перед открытием театра за границей, Вера Федоровна возбужденно-радостно говорила об этом событии отцу и брату. И отец и Федор Федорович радовались вместе с нею: и выбор пьесы, и постановка Н. А. Попова, и исполнитель главной роли П. В. Самойлов, да и вся прекрасная труппа, собранная Верой Федоровной, — все обещало блестящее начало делу.

Однако уже на генеральной репетиции мелькнуло смутное ощущение, что театр, во главе которого она стоит, все же не тот театр, о котором она мечтала на казенной сцене, для которого собирала деньги.

Ставил «Уриэля Акосту» Николай Александрович Попов. Человек образованный, любивший искренне театр, он с юных лет увлекался идеями Станиславского. Вера Федоровна познакомилась с ним в Москве на любительских спектаклях Общества искусства и литературы. Молодой актер-любитель, он во всем следовал Станиславскому и являлся его неизменным помощником.

Веру Федоровну всегда привлекали люди знающие, оригинально думающие. Страстный книголюб, Николай Александрович собрал в своей квартире замечательную библиотеку. В дирекции при обсуждении эскизов декораций, костюмов той или иной пьесы Комиссаржевская прежде всего спрашивала Николая Александровича:

— А что вы нам скажете, Николай Александрович?

Она знала, что даже в Публичной библиотеке не найдешь тех книг по истории культуры всех времен и народов, что стояли на

полках квартиры Попова. Любую справку по костюмам, декорациям можно было получить от Николая Александровича.

Одной из причин неудовлетворенности Веры Федоровны Александринским театром было то, что в нем ставились разные по стилю и времени спектакли в одних и тех же стандартных декорациях. Осуществляя постановки в своем театре, Комиссаржевская уже требовала от художников для каждой пьесы новых декораций, соответствующих реальной обстановке комнат, где происходило действие, костюмов, соответствующих эпохе, так же, как это делалось в Художественном театре.

Знакомясь с эскизами декораций к «Уриэлю Акосте», Вера Федоровна радовалась, что наконец-то в ее театре зритель увидит именно ту природу, убранство, архитектуру, в которой происходит действие пьесы. Компаньоны ее театрального дела пробовали ограничить Попова в тратах на декорации. Вера Федоровна горячо убеждала их:

— Уж если ставить пьесу, то так, чтобы все было правдиво! И не нужно здесь жалеть денег!

Николай Александрович увлекся оформлением спектакля, а работа с актерами шла кое-как. Нужны были бесконечные репетиции под контролем режиссера, чтобы актеры, пришедшие из разных театров, стали единым коллективом, чтобы пьеса зазвучала в одном ритме.

Но не привыкшие к длительной работе над спектаклем актеры сердились, если Попов назначал лишнюю репетицию.

Уриэля Акосту играл Павел Васильевич Самойлов. Талантливый, обладавший превосходными внешними данными, бесспорно умный актер, он привлек Веру Федоровну своим актерским темпераментом. И ему Александринский театр оказался чужим домом, он не вынес его казенного духа и покинул почти в одно время с Комиссаржевской. Попов, увлеченный талантом Павла Васильевича — представителя дома великих Самойловых, — считал невозможным указывать Самойлову, как играть Акосту в данном ансамбле.

В сороковых годах прошлого века, накануне революции 1848 года, пьеса Гуцкова имела шумный успех на парижской сцене и в Германии. Уриэль Акоста выходил на сцену стойким, убежденным бойцом, бросавшим вызов тысячелетним заблуждениям. Монологи Акосты зажигали в публике дух протеста против идейного рабства, и неоднократно спектакли превращались в политические манифестации.

Страстность, убежденность и мятежность Акосты были близки настроениям Комиссаржевской. И именно Акосту-борца, Уриэля мыслителя хотела она видеть прежде всего на своей

сцене.

Наступил час генеральной репетиции. Комиссаржевская, Бравич, Попов заняли свои места. Пошел занавес.

Почти с первых же фраз Комиссаржевская чувствует, что у Самойлова не так ярко и убежденно звучат слова философа-борца, как требует того автор И чем дальше развивалось действие, тем отчетливее уже все видели, что герой-любовник с надрывом неврастеника преобладает у Самойлова над Акостой-мыслителем.

Правда, в некоторых сценах Самойлов поднимался до вершин уриэлевского сарказма От его яростных слов, бросаемых в толпу лицемерных раввинов и гостей, мурашки пробегали по спинам набравшихся в зал актеров, служащих, рабочих театра Но уже было очевидно, что единства образа Акосты нет.

Во время отречения Акосты в синагоге актеры, изображавшие толпу, так кричали и стенали, что даже мощный голос Самойлова не мог их покрыть.

Комиссаржевская с недоумением взглянула на Попова. Николай Александрович не выражал недовольства.

В своем кабинете наедине с Бравичем и Поповым Вера Федоровна задумчиво произнесла:

— У нас есть превосходные актеры, блестящие декорации… Но где ансамбль, которого нам всем не хватало в Александринском театре?! Где общий тон спектакля? Ведь сегодня на сцене все говорили на разных языках…

Это почувствовали на первых же спектаклях и артисты и более чуткие зрители.

Первые спектакли не принесли ни успеха, ни сбора. Но поставленная семнадцатого сентября «Нора» Ибсена с Комиссаржевской в заглавной роли была принята и публикой и прессой необычайно горячо и любовно. В сущности, «Норой», прошедшей за сезон шестьдесят раз, и держался в основном театр в первый свой сезон.

Гардин, игравший Крогстада в этом спектакле, оставил интересные воспоминания.

Когда поднялся занавес, случилось то, что почти бывало всегда, когда Комиссаржевская выступала в Петербурге после долгого отсутствия. Из лож полетели на сцену цветы — море белых астр и пурпурных гвоздик, — аплодисменты не смолкали несколько минут, нарастая и нарастая. Вера Федоровна стояла счастливая, с лучезарной улыбкой, бездонными от радости глазами.

И эту радость Нора передает Гельмеру, своему мужу, и пришедшему с ним доктору Ранку.

Нора искренне счастлива. У нее уютный дом, милые дети, любимый и любящий муж. Этот счастливый кукольный мирок — смысл ее существования.

Муж добился положения по службе и горд тем, что стал одним из известных людей в городе. И потому он снисходительно приветлив с другом, женой. Теперь он может позволить жене даже быть «мотовкой», как он, смеясь, называет ее.

Деньги. Это слово всегда как-то преображает Нору, и зритель догадывается, что они сыграли в ее жизни горькую роль.

Жизнь любимого человека, счастье семьи и своей любви спасла Нора деньгами. И ей кажется, что она сумела перехитрить всех, подписав вексель за больного отца, что она имеет право на тайную гордость. И потому глаза ее хитро и счастливо искрятся.

Но надолго ли?! Героини Комиссаржевской, даже в самые счастливые свои минуты, внутренне, смутно боятся, что за радостью придет неудача, несчастье. И потому нет-нет да и промелькнет в глазах Норы испуг, воспоминание о своей тайне. Ради любви к мужу она пошла на преступление. Преступление?! Наедине со своей совестью Нора считает этот поступок подвигом — ведь нарушена только формальная сторона дела.

Нора боится, чтобы муж не узнал этой истории. Его мужское самолюбие не должно быть уязвлено.

«Прощай тогда наша счастливая семейная жизнь!» — досказывает за нее Крогстад, владелец поддельного векселя, появившийся неожиданно в доме Норы. И радости Норы как не бывало, на лице растерянность, голос зазвучал глуше.

Вот сейчас что-то случится! И чтобы заглушить в себе неясный страх, она шумно играет с детьми, смеется, танцует. Кто догадается, что за этим искренним смехом скрывается что-то трагическое?!

— Извините, фру Гельмер! — раздается чужой голос в комнате.

Нора оборачивается — видит Крогстада. И нет больше очаровательно беспечной женщины. В глазах этих двух людей, встретившихся на узкой жизненной тропинке, загорается холодный огонек, губы сурово сжимаются. Нора не собирается сдаваться.

Начинается поединок между Норой и Крогстадом.

Когда-то Крогстад допустил ошибку, совершил необдуманный поступок. С тех пор его служебные дела становились все хуже. Когда же муж Норы получил место директора банка, он уволил Крогстада.

В жизни побеждает тот, кто бьет противника его же оружием, заглушив в себе чувство сострадания. И Крогстад теперь

пользуется оружием, которое оказалось у него в руках — долговое обязательство Норы с поддельной подписью ее отца. Он это ясно дает почувствовать ей, требуя своего восстановления на службе.

То холодом, то презрением звучат ответы Норы.

Но выпады врага все острее. Презрение Норы сменяется растерянностью. Крогстад торжествует. Рано, Нора снова готова к обороне.

Крогстад холодно спрашивает:

— Это действительно ваш отец подписался?

Нора переходит к нападению. Ее глаза загораются огнем бойца.

— Нет, не он. Это я подписалась за него!

И, произнеся эту фразу, она чувствует себя сильной — ведь от этой подписи зависело счастье ее семьи, ее маленького мирка, ее мужа. Взять ответственность на себя — это ли не подвиг?! Гнев сверкает в ее глазах, она бросает Крогстаду фразу за фразой:

— Вы? Вы хотите уверить меня, будто могли бы отважиться на что-нибудь такое, чтобы спасти жизнь вашей жены?

Крогстад, понимая, что он вот-вот будет совсем унижен Норой, напоминает:

— Законы не справляются с побуждениями.

У Норы еще ярче заблестели глаза, еще увереннее становится ее голос.

— Так плохие, значит, законы!

В зале сидят люди, которых Нора защищает от несправедливости и произвола существующего порядка вещей, готовая на подвиг во имя любви к ближнему. И зал гремит аплодисментами.

Второй, третий акт. Все сильнее затягивает Крогстад петлю на шее Норы. И когда несчастная женщина окончательно понимает, чем это все может кончиться, она теряет волю. Смерть ей кажется выходом из положения. Но Крогстад, как опытный противник, доказывает Норе, что исход трагедии уже не зависит от ее самоубийства.

Последняя сцена. Письмо Крогстада на имя мужа в ящике.

— …Теперь спасенья нет, — шепчет Нора. В ее глазах безумный страх, бездонное горе.

Она признается подруге в подлоге. Нервный поток слов, руки ищут и не находят опоры.

Испуганная, потрясенная, она в душе надеется на помощь мужа и боится, что он погибнет с ней, взяв вину на себя…

— Если со мной случится что-нибудь… Если бы кто вздумал взять вину на себя… Ты засвидетельствуешь, что это неправда. Я одна все сделала!..

Комиссаржевская прошла суровую школу жизни. Личное несчастье сделало ее мудрее, терпимее к людям, научило защищать женское самолюбие, научило самопожертвованию. И артистка берет под защиту свою героиню.

Нора проиграла бой с Крогстадом. Последняя надежда — на чудо. Должно же случиться это чудо! Если она принесла жертву ради семьи, должен же Гельмер оказаться героем.

Для Норы-Комиссаржевской свершившееся чудо означало бы, что ее жизнь с мужем не просто сожительство, но истинный брак двух любящих, свободных и честных людей.

Но Гельмер — трус. Он с презрением отталкивает жену, для него «суд» толпы, сплетни страшнее переживаний Норы. И Комиссаржевская с удивительной силой показывала, как, пройдя через все испытания и разочарования, Нора становится другой. И вот эта другая Нора была уже близка героиням Комиссаржевской — чеховской Чайке, Наташе из «Волшебной сказки», Магде из «Родины». Рушились кукольные домики и воздушные замки, и просветленные несчастиями женщины Комиссаржевской выходили к новой жизни.

Каждое представление «Норы» становилось общественным событием, молодежь встречала артистку как провозвестницу новой жизни, без «плохих законов» и трусливых мужей.

Об исполнении Комиссаржевской роли Норы сохранилось достаточно критических статей. Правда, ни одна из них не дает целостного и четкого представления об этом изумительном творческом создании артистки. Вероятно, потому, что сценические образы живут мгновения, а в воспоминаниях зрителей воспроизводятся лишь тени актерского вдохновения.

Ю. Беляев считал «Нору» «чуть ли не лучшей ролью» артистки. Он писал, что «под беззаботностью очаровательной женщины — ребенка и куколки, которая вся светится наивною радостью», проглядывала «возможность глубоких и сильных чувств, которые скоро переродят Нору и вместе со скорбью вызовут речи пламенного протеста, оденут образ в краски трагические… Были моменты на пути к этому перерождению чрезвычайного напряжения, отчаяния и ужаса перед жизнью. Чувствовался весь трепет взбудораженной, раненой души. Он захватывал, заражал».

По впечатлению Беляева, Комиссаржевская «пронизала рассуждения автора могучим трепетом своего чувства, — протест преобразила в выстраданное, в живую боль. В скорбных речах Норы-Комиссаржевской была тонкая правда, прекрасная художественная отгадка».

Д. Тальников отмечал позднее, что «если эта «критикуемая»

Нора пока и не звучала еще целиком «по-ибсеновски», то это ведь была Нора еще не преодоленных традиций Александринки… Нора росла вместе с Комиссаржевской…».

У некоторых современников Комиссаржевской — актеров и критиков — преобладало мнение, будто Вера Федоровна «стихийный художник», «актриса нутра», что у нее нет актерской техники.

«Она пришла в театр без специальной подготовки, — говорили они, — не училась в театральной школе».

Уже в самом начале своей сценической деятельности Комиссаржевская не раз показывала блестящие примеры владения собой на сцене, умения подчинить свои поступки сценической задаче. Это качество ее еще более развилось со временем.

В. Р. Гардин, рассказывая о годах работы с Комиссаржевской в ее театре, вспоминает такие эпизоды.

Он сидит дома, разбирает книги. Вдруг звонок, взволнованный голос помощника режиссера:

— Гардин, ваш выход!

И только тут актер вспомнил, что сегодня идет «Нора», что теперь Комиссаржевская — Нора ждет на сцене Гардина — Крогстада.

Гардин жил на Итальянской, близко от театра. На ходу, в кулисе гример наклеил ему усы, и вот он уже рядом с Норой. Она стоит, опираясь о стол и тяжело дыша. Ей пришлось затянуть игру с детьми почти втрое. Сделала она это мастерски.

— Гардин, вы меня чуть не отправили на тот свет, — тихо проговорила она.

И, глядя на расстроенного артиста, ласково добавила:

— Что с вами случилось?

И вот другой эпизод. Театр Комиссаржевской на гастролях во Владимире. Спектакль начался. Выход Крогстада — Гардина. Он смотрит в суфлерскую будку, видит, что суфлера нет и… забывает слова своей роли, хотя знал все наизусть.

Вера Федоровна мгновенно понимает, в чем дело, и говорит, словно по тексту Ибсена:

— Вы подождите немного, господин Крогстад… Дети будут шуметь и не дадут нам поговорить. Садитесь, пожалуйста. Я только одну минутку.

Она выходит за кулисы и просит первого попавшегося:

— Покажите суфлеру, где будка, он заблудился, ходит где-то под полом…

Нора возвращается на сцену. Суфлер появляется в будке, и Гардин, знавший наизусть свою роль, больше не нуждается в его

помощи.

Приступая к организации своего театра, Вера Федоровна написала Чехову и Горькому. Она просила поддержать новое дело передачей театру новых пьес. Чехов только что закончил «Вишневый сад», у Горького были готовы «Дачники».

Но «Вишневым садом» уже завладел Художественный театр, и Чехов отвечал:

«…Не написать ли мне для Вас пьесу. Не для театра того или другого, а для Вас? Это было моей давней мечтой… Если бы мне прежнее здоровье, то я и разговаривать не стал бы, а просто сел бы писать пьесу теперь же».

Чехов умер до открытия театра Комиссаржевской. Зная увлекающуюся натуру артистки, он писал жене:

«Чудачка, ее ведь только на один месяц хватит, через месяц пропадет всякий интерес к ее театру; а написать ей об этом неловко, да и нельзя; она уже бесповоротно окунулась в свое новое предприятие».

Все же Антон Павлович, отвечая Вере Федоровне, закончил свое письмо так:

«…Вы пишете: «…иду с той верой, которая, если разобьется, убьет во мне…» и т. д. Совершенно справедливо. Вы правы, только ради создателя не ставьте этого в зависимость от нового театра. Вы ведь артистка, а это то же самое, что хороший моряк: на каком бы пароходе, на казенном или частном, он ни плавал, он всюду — при всех обстоятельствах — останется хорошим моряком…»

Горький, наоборот, встретил сообщение о новом театре с полным доверием и надеждой. Отдавая «Дачников» Вере Федоровне, он писал Е. П. Пешковой:

«Моя пьеса пойдет у Комиссаржевской, сегодня я ее читаю режиссерам. Театр Комиссаржевской — дело новое, солидное и, кажется, будет хорошо поставлено…»

«Дачников» Горький задумал написать еще в 1901 году. Пристально следя за историческим процессом, он так характеризовал основную идею пьесы:

«Я хотел изобразить ту часть русской интеллигенции, которая вышла из демократических слоев и, достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом, родным ей по крови, забыла о его интересах, о необходимости расширить жизнь для него… Эта интеллигенция стоит одиноко между народом и буржуазией, без влияния на жизнь, без сил, она чувствует страх перед жизнью; полная раздвоения, она хочет жить интересно, красиво и — спокойно, тихо, она ищет только возможности оправдать себя за позорное бездействие, за измену своему

родному слою — демократии.

Быстро вырождающееся буржуазное общество бросается в мистику, в детерминизм — всюду, где можно спрятаться от суровой действительности, которая говорит людям: или вы должны перестроить жизнь, или я вас изуродую, раздавлю.

И многие из интеллигенции идут за мещанами в темные углы мистической или иной философии — все равно куда, лишь бы спрятаться».

Начиная новое дело — а целью каждого своего нового дела Комиссаржевская считала в конечном счете борьбу за человека, за его свободу в свободном обществе, — артистка, конечно, не могла пройти мимо «Дачников». Она любила повторять слова философа Рескина: «Жизнь начинается там, где начинается искание правды, где оно кончается — прекращается жизнь». Искание же правды шло только через борьбу за правду. И, отдавая свою пьесу Комиссаржевской, Горький видел в новом театре и в его руководителях новый отряд борцов за те высокие идеи и стремления, которым он служил сам.

На чтение собралась не только вся труппа, но и служащие и рабочие театра. Все с нетерпением желали увидеть автора.

Алексей Максимович вошел вместе с Комиссаржевской, Бравичем, Красовым и Тихомировым, режиссерами театра. Оглянув гостиную с диванами вокруг стен, сплошь занятыми людьми, Горький удивился множеству слушателей. Он, как обычно, в то время одет был в сатиновую косоворотку, высокие сапоги с засунутыми в них брюками.

Усевшись за стол, обведя всех внимательным взглядом, Алексей Максимович приступил к чтению. Голос у него был глуховатый, время от времени он сильно кашлял. Читал он просто, однако образы действующих лиц возникали с такой рельефностью, что после чтения каждый актер мог предсказать, какую роль он получит.

Закуривая папиросу между актами, Горький тут же и забывал о ней, продолжая чтение. К концу он стал чаще кашлять, чаще отводить падавшие на лоб длинные прямые волосы. Пьеса понравилась всем. Говорили, что в ней много хороших мыслей, что она отвечает настроениям русского общества. Актеры и режиссеры собирались поговорить с автором, но он устало остановил их:

— На репетициях поговорим…

Варвару играла Комиссаржевская, ее мужа, Басова, — Бравич. Двоеточие достался Уралову, Зимин — Слонову, Шалимов — Гардину, Мария Львовна — Холмской.

Постановку поручили Иосифу Александровичу Тихомирову.

Это был, по актерскому словарю, «театральный праведник», необыкновенно деликатный, простой и милый человек, перед которым поникало даже актерское себялюбие. Он считался хорошим актером, но режиссер был в нем сильнее. Начинал Тихомиров у Станиславского в Художественном театре, помогал ему в постановке «Власти тьмы». Актеры его любили, но заражать их энтузиазмом он не умел, побеждал же все трудности добросовестностью.

Комиссаржевская не случайно взяла у Художественного театра его молодых режиссеров. Общественная значимость репертуара обоих театров, тяготевших к Чехову, Горькому, Ибсену, естественно, порождала между ними общую реалистическую направленность и общность постановочных приемов.

На генеральную репетицию ожидали автора. Предупредить Веру Федоровну и труппу о приезде выставили сторожем Ивана Артемьевича Слонова. Впоследствии крупный актер, тогда Слонов только что начинал свою карьеру, ходил в осеннем пальтишке, о встрече с Горьким не мог думать без захватывающего дух волнения. Он стоял на холодном ветру, поглядывая на Невский, и думал только о том, как бы не прозевать писателя. Когда же Горький подъехал и стал расплачиваться с извозчиком, Слонов со всех ног бросился в театр и на сцену.

От спешки, волнения, важности момента, восторга он задыхался и кричал даже не «приехал», а что-то вроде «при-а-ал». Вбежав же на сцену, за что-то зацепился, упал и покатился по покатому полу сцены, продолжая кричать: «при-а-а-ал, при-а-ал!»

Это было все так смешно и нелепо, что невообразимый хохот не прекращался вплоть до появления Горького в зрительном зале.

Репетиция прошла в хорошем настроении у актеров и почти не вызвала замечаний у автора.

Перед спектаклем начали распространяться слухи: то о шныряющих возле театра сыщиках, то о готовящейся демонстрации, то о затеваемом враждебными Горькому литераторами скандале.

Уже на репетиции было ясно, что публика не пройдет мимо таких вызывающих призывов, какие бросала в зал Варвара — Комиссаржевская:

— Разве можно так жить, как мы живем? Яркой, красивой жизни хочет душа, а вокруг нас — проклятая суета безделья… Противно, тошно, стыдно так жить!.. И мне кажется, что скоро, завтра придут какие-то другие, сильные, смелые люди и сметут нас с земли, как сор…

Премьера «Дачников» состоялась 10 ноября 1904 года.

Спектакль имел шумный, необычайный успех. Это был даже не успех, а нечто большее: политическая демонстрация, схватка двух лагерей — либеральной, конституционалистской буржуазии и революционной демократии, возглавляемой Горьким.

Комиссаржевская играла Варвару — наиболее интересную роль в пьесе. Горьковская героиня — протестантка, в нее автор вложил свои мысли, свои чувства, свой темперамент борца. Для Варвары «все дело — в человеке», и потому она, воюя за человека, воюет против окружающей пошлости и людей, которые ничего не имеют за душой. Среди «дачников» — интеллигентов, потерявших чувство единения с народом, она чужая. По признанию Марии Федоровны Андреевой, Комиссаржевская совершенно изумительно играла Варвару, удачно оттеняя главную черту характера своей героини. Постепенно нарастал в Варваре — Комиссаржевской протест против вот таких «дачников» и в последнем акте разражался бурей. Гневно произносила она монолог о людях, которые приедут, испортят все и уедут, ничего не оставив после себя, кроме грязи, бумаги и всякого мусора. Театр был потрясен, зрители аплодировали в каком-то бешенстве восторга и сочувствия, требовали автора. Но тут же раздавались и свистки и шиканье со стороны лож, где сидел Д. С. Мережковский, как всегда маслено причесанный, но потерявший обычную сдержанность. Возле него высилась фигура Д. В. Философова, и впереди всех у барьера бесилась Зинаида Гиппиус.

Вера Федоровна, испуганная и взволнованная, уговаривала Горького:

— Не выходите, не выходите, ради бога, там ваши враги, они свистят, будет скандал!

Алексей Максимович, ласково наклоняясь к ней, говорил, особенно ударяя на «о» по-нижегородски:

— Успокойтесь, успокойтесь, Вера Федоровна, ничего не будет. Скандал так скандал, значит обиделись? Ну это хорошо, что обиделись, вот это-то мне приятно!

О своем самочувствии в бесновавшемся театре Алексей Максимович писал через день Е. П. Пешковой:

«Первый спектакль — лучший день моей жизни, вот что я скажу тебе, друг мой! Никогда я не испытывал и едва ли испытаю когда-нибудь в такой мере и с такой глубиной свою силу, свое значение в жизни, как в тот момент, когда после третьего акта стоял у самой рампы, весь охваченный буйной радостью, не наклоняя головы перед «публикой», готовый на все безумия — если б только кто-нибудь шикнул мне.

Поняли и — не шикнули. Только одни аплодисменты и уходящий из зала «Мир искусства». Было что-то дьявольски

хорошее во мне и вне меня, у самой рампы публика орала неистовыми голосами нелепые слова, горели щеки, блестели глаза, кто-то рыдал и ругался, махали платками, а я смотрел на них, искал врагов, а видел только рабов и нескольких друзей. «Товарищ!» — «Спасибо!» — «Ура! Долой мещанство!». Удивительно хорошо все это было. Чувствовал я себя укротителем зверей, и рожа у меня, должно быть, была озорниковатая».

Сложив на груди руки, готовый вступить в схватку с любым врагом, Горький простоял так минут пять. Свиста и шиканья в это время действительно не было. Представители правой части литературной общественности, объединившейся в группу «Мир искусства», во главе с декадентами Мережковским и Философовым покинули зал.

Из толпы вслед им неслись крики:

— Вон из театра, пошляки!

— Что, — с прибавкой нецензурного словечка крикнул какой-то толстяк, — пробрало вас?

Когда Горький ушел за кулисы, публика пошла в фойе. Игнатий Николаевич Потапенко стыдил скандалистов.

— Только в России возможна такая гнусность, господа… — говорил он с горькой горячностью, — только в России возможно шипеть на человека, каждое слово которого — правда! правда! Стыдитесь!

Четвертый акт шел уже при непрерывных аплодисментах, так что актеры едва успевали произносить свои слова. Правда, Горький нашел, что, кроме Комиссаржевской и Бравича, играли все плохо, но следующие спектакли шли в лучшем исполнении. После сильного третьего акта были слезы у зрителей и много вызывали автора.

Новые постановки создали театру Комиссаржевской репутацию самого интересного в Петербурге, самого передового театра, что все чаще и чаще отмечали театральные рецензенты.

Двадцать пятого ноября театр сыграл новую пьесу С. А. Найденова «Авдотьина жизнь».

Исполняя заглавную роль, Вера Федоровна в первый раз прибегла к натуралистическим подробностям в гриме. Она осталась недовольна собой, хотя в сильных местах публика была захвачена ее игрой. Вера Федоровна невзлюбила Авдотью, заявив твердо, что внешнебытовых ролей она играть не умеет.

Вместе с «Норой» «Дачники» давали прекрасные сборы, но были сняты с репертуара полицией. По требованию полиции было объявлено, что пьеса отменяется по случаю болезни В. Ф. Комиссаржевской. Однако нарастающие революционные события позволили театру вскоре возобновить спектакль.

Русское правительство злобствовало не без причин.

С тревогой Россия встречала новый, 1905 год. Было уже почти очевидно, что война с Японией проиграна. Глухое недовольство народа разрасталось.

Наступило девятое января. Стоял хмурый, но теплый день. С утра на Невском было тревожно. По мостовой отряд за отрядом проезжали конные наряды полиции. У Гостиного двора группами собирались прохожие. Возле Казанского собора, взобравшись на памятник Барклаю-де-Толли и собрав вокруг себя большую толпу, ораторствовал человек в рабочем костюме. Когда он замолчал, из толпы неслись возгласы: «Долой самодержавие! Да здравствует свобода!»

Чем ближе к Адмиралтейству и Сенатской площади, тем больше было народу, тем гулче шумела возрастающая толпа.

Когда на площадь вступила колонна демонстрантов — шли с национальными флагами, хоругвями, — офицер дал команду солдатам. После предупреждения демонстрантам солдаты открыли стрельбу. Толпа бросилась бежать, пули настигали мужчин, женщин, детей. На сером снегу затемнели пятна крови…

В наступивших вечерних сумерках город казался вымершим.

Вера Федоровна беспокойно провела эту ночь. О том, что в городе назревают какие-то события, она знала из намеков друзей и предупредила об этом Гардина, накануне бывшего у нее:

— Будьте осмотрительнее, в воздухе чувствуется революция. Все угнетены: народ, интеллигенция. Нам запрещают играть то, что может вызвать в человеке лучшие, благородные чувства, разве это не унижение? Бесчинствует цензура! Когда же это кончится?!

Рассказ Гардина о том, что он видел на площади девятого, потряс Веру Федоровну.

— Кто сеет ветер, пожнет бурю! — убежденно говорила она. — Вот увидите, Владимир Ростиславович. Вчерашний день был посевом великой народной бури.

Так стали думать после январских событий многие интеллигенты, раньше считавшие себя вне политики.

Неспокойно стало и в театрах. В конце января произошел инцидент в московском театре Корша. Среди сезона уволили артистку Голубеву, которая отказалась играть в антисемитской пьесе «Возвращение из Иерусалима». Начались неприятности с цензурой в театре Яворской. Запретили постановку «Дачников» в театре Комиссаржевской.

Первая русская революция наступала. Прогрессивно настроенные артисты выступили в печати, защищая свои права.

Вера Федоровна и Бравич приняли энергичное участие в составлении исторической записки сценических деятелей:

«Нужды русского искусства». Она была опубликована в журнале «Театр и искусство» 21 февраля 1905 года и подписана виднейшими артистами и критиками того времени: братьями Адельгейм, М. П. Садовским, А. А. Яблочкиной, К. Бравичем, Н. Евреиновым, Н. Казанским, Е. Корчагиной-Александровской, В. Комиссаржевской, А. Кугелем и другими.

В записке говорилось:

«В то время как литература и повременная печать имеют хотя некоторые возможности отзываться на больные вопросы современности, театр в этой дорогой для него задаче обречен почти на полное молчание… Редкая пьеса, отражающая жизнь в ее истинных проявлениях и чаяниях, вносится в список безусловно разрешенных. Даже многие классические произведения, в том числе «Горе от ума», не удостоились такового внесения. Цензурные строгости, полицейская цензура, снимающая, без объяснения причин, пьесы, уже разрешенные… От административной власти зависит изменение в расценке мест, ее же усмотрению предоставлено произвольно назначать час окончания, в иных случаях и начало спектаклей, что нередко равносильно запрещению ставить спектакль или же играть сложные пьесы. Количество бесплатных мест, поборы, вроде платы за наряды полиции, — определяются также полицейской властью…

Актер испытывает в большей степени, чем многие другие обыватели Российской империи, всю необеспеченность и неустановленность его прав. Известны случаи высылки актеров, отбирание у актеров видов на жительство…

В этих условиях театр, особенно в провинции, где просветительное значение его преимущественно важно, влачит жалкое существование. Он не отвечает потребностям общества, не обеспечивает сценических деятелей материально и угнетает свободную душу художника печальными противоречиями действительности».

Переломным художественным событием в театре Комиссаржевской явилась постановка «Строителя Сольнеса» Ибсена. Газеты писали о пьесе очень много, восторженно оценивая игру Комиссаржевской — Гильды и Бравича — Сольнеса.

Но только теперь историческая перспектива позволяет нам понять неожиданный переход Комиссаржевской от реалистического театра к символистическому, или, как она говорила, к условному театру, от театра в «Пассаже» к театру на Офицерской

Тяжелый и нудный человеческий быт никогда не играл

никакой роли в жизни Веры Федоровны. Она умела проходить мимо него, часто довольствуясь самыми элементарными удобствами. Попытка сыграть героиню в пьесе Найденова при полном внешнем успехе потерпела внутренне неудачу: неудовлетворенность в душе артистки, отказ навсегда от бытовых ролей, от «бытовизма».

Вера Федоровна любила Ибсена. Он отвечал ее собственным влечениям к большим людям, высоким идеям, широким обобщениям, идеологическим проповедям. Она не только любила великого норвежского драматурга, она пристально изучала его Играя Нору, Вера Федоровна подходила к мысли, что высокое назначение театра требует замены «театра быта» «театром духа» — театром, в котором, по выражению Луначарского, процветал бы «символический реализм». Приступая к работе над «Строителем Сольнесом», она уже смотрела на постановку его как на первый опыт в этом направлении

Веру Федоровну увлекала самая возможность ка-кого-то нового пути, каких-то новых форм. А в чем они конкретно выразятся — это она надеялась найти в процессе создания образа ибсеновской героини.

Премьера «Сольнеса» была отложена по случаю смерти Федора Петровича Комиссаржевского, он умер в Риме 1 марта 1905 года.

Вера Федоровна не могла примириться с уходом из жизни учителя, друга и вдохновителя своей жизни. Для нее как бы прекратилось течение времени, действительность потеряла реальность, все похоже было на перемежающееся с явью сновидение. В таком состоянии она и занималась ролью Гильды.

Репетиционная работа, исполнение актерами ролей ибсеновской пьесы положили начало трудному пути от натуралистического театра к «театру духа», от старого театра к «театру будущего», то есть психологическому.

Основная идея, выраженная Ибсеном в столкновений Сольнеса и Гильды, грубо говоря, сводится к веч ной драме между старым и новым, консерватизмом и прогрессом, между отживающим и начинающим жить.

Строитель Сольнес уже много лет живет в страхе, что вот-вот смело и требовательно постучит в его дверь юность. И юность приходит — это молодой архитектор Ренгарт и мечтательная смелая Гильда, которой когда-то Сольнес шутя обещал построить, как принцессе из сказки, королевство.

Гильда требует дать дорогу юности, постоянно стремиться ввысь, быть героем. Уступая ей шаг за шагом, Сольнес, олицетворяя собой старый мир, гибнет. Неизбежность гибели

старого буржуазного мира символически, точнее аллегорически, Ибсен доказывал. И хотя Гильда не чувствует себя победительницей — куда ведет победа нового, пьеса не говорила, — нетрудно представить, как горячо отвечал театр Комиссаржевской постановкой «Сольнеса» революционным настроениям русской общественности в дни первой русской революции И зрители приняли «Сольнеса», словно флаг революции, а Комиссаржевскую — как провозвестницу революционного, нового и долго называли ее «русской Гильдой».

Но, отвечая запросам времени, правильно оценив и страстно передав ибсеновскую идею, театру Комиссаржевской, так же как и Художественному, трудно было так сразу перейти от привычных сценических приемов к новой, неопробованной актерской технике: к символике недомолвок, намеков, духовности образа. Да еще в окружении декораций, копирующих норвежский быт, декораций, списанных с музейных образцов. Натуралистичность постановки проявилась и в наклеенных щеках доктора, в сутуловатости Сольнеса, в ненужной толпе в последнем акте.

Властность, граничащий с жестокостью идеализм и требовательность Гильды были чужды Комиссаржевской-человеку. И потому даже тогда, когда Гильда требовала от Сольнеса королевства или подвига, приведшего его к гибели, артистка была не только романтически мечтательна и экзальтированна, но и ласкова, задушевна, тепла и сердечна.

«Слишком изящный, нежный и мягкий образ», — писал о Гильде — Комиссаржевской один из многих ее рецензентов.

Бравич и не пытался раскрыть зрителю пьесу Ибсена как новую драму. Он играл, как всегда, показывая честного строителя, добросовестно выполняющего заказы соотечественников. Больше того, артист в душе немного подсмеивался над «духовностью» Сольнеса и не прочь был показать его обычным человеком. Критики писали, что на сцене не было «великого дерзателя с бунтующей душой».

Не сумели отказаться от старых театральных приемов и овладеть новыми, которых требовала пьеса Ибсена, и остальные актеры.

Самим фактом постановки «Сольнеса» театр как бы давал бой устаревшему натурализму. Но, поставив пьесу, он показал, что еще «не преодолел во всех элементах тяготевшего на нем бремени натурализма».

Первый сезон Драматического театра закрылся 8 апреля 1905 года вторым представлением «Строителя Сольнеса». Обычный спектакль публикой был обращен в чествование Комиссаржевской.

В разгар торжества, вырвавшись из рук полицейских, на сцену вбежал высокий худой студент с красной папкой в руках. На ходу раскрывая папку, он начал читать адрес артистке.

Вера Федоровна, низко склонив голову, чтобы скрыть свою взволнованность, слушала звонкий голос студента. Он, сам все более и более отдававшийся во власть произносимых слов и собственного, звенящего искренностью голоса, продолжал:

«И вот сегодня мы, учащаяся молодежь, искренние и верные друзья ваши, пришли, чтобы сказать: «спасибо», широкое русское спасибо, дорогая Вера Федоровна! Честь и слава вам, артистке-художнице, женщине и гражданке, честь и слава вашим товарищам по искусству. Черпая силы в сознании великого долга, работайте, Вера Федоровна, в продолжение многих и долгих лет на пользу русского народа, жаждущего просвещения, и знайте, что вы всегда и всюду встретите восторженное чувство благодарности лучших людей, борцов за просвещение русского народа. Пока есть память, мы будем помнить… мы должны вас помнить!»

Чтение адреса закончилось новой овацией и вызовами.

Принимая адрес из рук студента, Вера Федоровна сказала:

— Радостнее всего мне слушать от вас: гражданка!

Она выходила на вызовы, тихо улыбалась, усталая, не снявши грима. От размазанного слезами грима ее глаза казались еще больше, еще глубже, еще печальнее.

Человеческая отзывчивость Веры Федоровны всегда и неизменно сочеталась с отзывчивостью социальной, и обращение к ней не только как к артистке, но и как к гражданке было ею вполне заслужено.

Своим стремлением уйти от театральной рутины, своими попытками внести что-то новое, свежее в театральный механизм, в театральный репертуар Драматический театр давал право считать его передовым.

В публике Драматический театр называли театром Ибсена. Вера Федоровна нашла простор для творчества в пьесах норвежского драматурга и своею игрою увлекала в царство творческого вдохновения, психологических переживаний не только партнеров по сцене, но и зрителя.

Околоточный надзиратель, наведывавшийся за кулисы по любопытству, сказал как-то администратору, посмотрев недельный репертуар:

— А вы, господа, все Ибсена практикуете!

Над остротою за кулисами посмеялись, а потом обратили меткую фразу в закулисную поговорку.

Личный вкус Веры Федоровны влек ее к Ибсену. Но, уступая

требованиям сердца гражданки, откликаясь на нарастающие революционные события, репертуар театра составлялся и из пьес русских драматургов, группировавшихся около издательства «Знание» и А. М. Горького.

Пайщиками Веры Федоровны в это время были К. В. Бравич, режиссер Н. А. Попов, администратор Н. Д. Красов и не участвовавшие непосредственно в делах театра Ф. Ф. Комиссаржевский и М. С. Звойко.

Художественные вопросы Вера Федоровна решала совместно с Бравичем и режиссерами.

Основной капитал, с которым началось дело, составлял около 70 тысяч рублей, но если принять во внимание, что только годовая аренда театра с освещением стоила 48 тысяч, то вопрос сборов имел немаловажное значение.

Первый сезон закончился с убытком в 15 тысяч рублей. Для оплаты долгов Вера Федоровна предприняла гастрольную поездку театра в Москву.

Спектакли открылись 18 апреля 1905 года в театре Корша «Норой».

Московская публика отнеслась к новому театру недоверчиво, требовала «Бесприданницу», «Дикарку», она хотела видеть в этих пьесах знаменитую артистку. А Вера Федоровна хотела показать в театральной Москве именно Ибсена в своем театре, а не себя. Поэтому требуемых публикой пьес в репертуаре не было, хотя они были готовы для намеченной после Москвы гастрольной поездки по Волге.

Материальный ущерб, понесенный театром, Вера Федоровна могла покрыть своими гастролями. Ущерб, нанесенный ее здоровью вечным беспокойством за театр, должна была возместить поездка по Волге.

Все газеты в Москве отметили перемену в Комиссаржевской. «Русское слово» писало:

«Нам пришлось бы повторить все восторженные похвалы по адресу артистки, омрачив их одной печальной ноткой: вчерашний спектакль доказал, что год утомительного руководительства собственным театром, год напряженной творческой и всякой иной изнуряющей работы для артистки не прошел даром. Комиссаржевская устала!»

Последний спектакль в Москве сопровождался овациями, но театр не был полон. Москва обманула ожидания Веры Федоровны, как она сама обманула ожидания Москвы, показав свой театр, а не свою Ларису, не свою Дикарку. Воспитанная на традициях Малого театра, покоренная русским гением Ермоловой, Москва требовала, хотела именно «Бесприданницу» и «Дикарку».

Своею игрою Комиссаржевская переосмысливала каждую роль, придавая ей общественное звучание. В этом качестве она поднималась до творческих вершин Марии Николаевны Ермоловой, оставаясь самобытным художником, пользуясь иными средствами сценической выразительности.

В условиях царской цензуры революционных пьес в прямом смысле не мог ставить и Московский Малый театр. Но для передовой публики — то были профессора, интеллигенция, студенчество — каждый намек был понятен. Вдохновляемая страстными монологами Ермоловой, где героини призывали народ свергнуть тиранов, молодежь иногда расходилась из театра, к ужасу городовых, с пением революционных песен.

О Марии Николаевне Ермоловой писалось много и хорошо, ей посвящены исследования и воспоминания, но трудно найти краткую и исчерпывающую характеристику великой актрисы лучше той, которую дал ей К. С. Станиславский.

«Мария Николаевна Ермолова — это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения — это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный, духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех…

М. Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приемами игры, с типичным для нее многожестием, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей крайних пределов, с изумительной способностью искренне плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства».

Превосходный портрет, начертанный гениальным режиссером, показывает индивидуальные черты артистки. Но есть неизбежно общее у всех великих мастеров сцены даже при

противоположно резких индивидуальностях.

Ермолова и Комиссаржевская были очень искренни на сцене. Петербуржцы с интересом смотрели игру Ермоловой, но побаивались ее пламенных выражений чувств, горящих глаз. А именно этот пламень, этот огонь делал Ермолову любимой и близкой в Москве. После спектаклей «Овечьего источника» Лопе де Вега молодежь впрягалась в театральную карету и так доставляла Ермолову домой.

Трибуном свободы, душою истины называли Ермолову, эту молчаливую в жизни женщину.

Трибуном свободы, глашатаем новой жизни, своим Солнцем звала молодежь России Комиссаржевскую — маленькую женщину с огромными сияющими глазами и душою героя.

У Ермоловой и Комиссаржевской был не одинаковый репертуар. Ермолова блистала в трагедии, Комиссаржевская раскрывала свой талант в современных пьесах. Ермоловский пафос, величественный жест были чужды Комиссаржевской с ее полутонами, паузами. Но великие актрисы одинаково были адвокатами своих героинь, защитницами униженных и оскорбленных, провозвестницами новых форм жизни, нравственной свободы личности.

Комиссаржевская была жизненно правдива на сцене, но умела подчинить там чувства разуму. Зато, едва добравшись до уборной, она давала полную волю своим нервам в слезах.

В Москве на гастрольный спектакль Комиссаржевской в зрительный зал явилась Ермолова. Вера Федоровна узнала об этом, и волнение ее дошло до предела. После спектакля она не могла сдержать истерических слез, и в этот момент к ней в уборную вошла Мария Николаевна. Она обняла артистку и, целуя, повторяла:

— Ну, разве можно так играть, разве можно так играть?!

Ермолова на сцене была не менее искренней, трагически правдивой. Надев костюм Сафо, Марии Стюарт или королевы Анны, она с этой минуты жила жизнью только этой женщины, видела все только ее глазами, слушала только ее сердцем.

Однажды на последней репетиции пьесы Шекспира «Ричард III» Ермолова — Анна стояла у гроба горячо любимого мужа. Слезы застилали ей глаза, она вся — скорбь. Анна с необыкновенным проникновением произносит прощальные слова, устремив свой взор на лицо покойного. Актеры, служащие сцены, замерев, слушают и смотрят на изумительную игру великой артистки.

В перерыве усталая Мария Николаевна садится на стул у кулисы. Вдруг к ней подбегает режиссер и, падая на колени,

просит прощения. Мария Николаевна испуганно спрашивает, поднимая его с колен:

— Что такое? Что случилось?

— Простите, каким-то образом в гробу очутилась львиная шкура.

— Я не видела! — грустно отвечала Ермолова.

Но как бы горячо, правдиво ни вела Ермолова сцену, после действия, спектакля ее нервное напряжение не искало выхода в слезах и обмороках.

Всем великим актерам свойственны сомнения и неуверенность в своих силах. О застенчивости и скромности Ермоловой знала вся Москва.

«Предложит кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль, — рассказывает Станиславский, — и Мария Николаевна вспыхнет, вскочит с места, покраснеет, замечется по комнате, потом бросится к спасительной папиросе и начнет нервными движениями закуривать ее, произнося отрывисто своим грудным голосом:

— Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли! Зачем это я сунусь не в свое дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы?!.»

Почти в тех же самых словах отвечала Комиссаржевская и Синельникову, когда он заговорил о «Бесприданнице», и Карпову, когда тот предложил ей для бенефиса поставить «Нору» Ибсена.

У Ермоловой, как у каждой великой артистки, был свой неповторимый голос. То был стихийный голос необычайной силы и мощности, точно орган, вместе с тем доходивший до нежнейших звуков арфы.

Комиссаржевская также владела секретом очаровывать, завораживать, потрясать зрителей своим голосом. Самые простые слова, хотя бы только приветствие, звучали у нее, как слова особого значения, смысл которых не в сказанном, а в задушевности, рожденной вечно верной себе женственностью.

Вот такую Комиссаржевскую москвичи на этот раз не увидели.

Подавленная душевной и физической усталостью, холодная и равнодушная ко всему, покинула Вера Федоровна Москву. Но успокаивающая красота волжских берегов восстановила ее душевное равновесие, вернула веру в себя.

Огромный, белый, сверкающий на солнце пароход шествовал с медлительной важностью, мерно шлепая по воде плицами колес. Пахло нефтью, палубу обдувал теплый ветер, торговые люди в картузах, с золотыми цепочками на жилетах пили чай перед окнами своих кают. Никому не было дела до

Комиссаржевской, и если с ней заговаривал кто-нибудь из пассажиров, то, совсем не зная, с кем беседует, говорил о дороговизне в буфете. Но все это было интересно и ново, как гудки встречных пароходов, беготня грузчиков по мосткам на пристанях и непременная гармонь на корме у пассажиров третьего класса.

Вера Федоровна обладала способностью быстро оправляться от усталости душевной и физической под действием природы и одиночества. Измученная работой, она уезжала на море, в горы, в подмосковную усадьбу друзей и через несколько недель, иногда дней возвращалась к работе с новым подъемом. Когда ее пугали переутомлением, она отвечала смеясь:

— Пустяки, ничего этого не будет, я себя знаю, я никогда не умру!

Сопровождавшая Веру Федоровну труппа с некоторым изумлением наблюдала быстро улучшающееся состояние своей руководительницы. Все обратили внимание на то, что теперь даже после таких спектаклей, как «Нора», «Бесприданница», у Веры Федоровны не случалось обмороков.

В волжских городах театр Комиссаржевской показывал «Бесприданницу», «Нору», «Эльгу», «Дядю Ваню», «Строителя Сольнеса». Играли почти ежедневно, но актеры не чувствовали усталости. Из города в город перебирались пароходом. Провинция встретила Веру Федоровну восторженно. Это была награда за великое искусство правды. И это было вознаграждение за Москву.

Последним пунктом гастрольной поездки по Волге был Саратов — один из самых театральных городов, с двумя постоянными театрами и публикой, воспитанной на гастролях крупнейших представителей драматического и музыкального искусства. Комиссаржевская здесь была не впервые, и, когда она, в огромной черной шляпе, под руку с артисткой М. А. Ведринской, появилась в центральном городском саду «Липки», Веру Федоровну тотчас узнали и устремились вслед ей, восторженно перешептываясь.

Пленительный образ прославленной артистки в театральных городах отзывался среди молодежи желанием идти на сцену, следовать по пути Комиссаржевской. Обычно наиболее смелые из очарованных девушек являлись за кулисы, пробирались в уборную артистки с цветами. Их умоляющие глаза как будто требовали благословения. Все это повторялось и в Саратове. В последний, прощальный спектакль, едва постучав в дверь и услышав «Войдите!», на пороге уборной появилась молодая, необычайно хорошенькая девушка, взволнованная и трогательная.

Девушка, видимо от волнения, ничего не могла сказать, а Вера Федоровна, без слов понимая и чувства и мысли гостьи, двинулась навстречу ей, обняла, поцеловала в лоб и потом уже, отодвигая ее лицо, чтобы лучше видеть, сказала просто и ласково:

— Хотите на сцену, стать актрисой, дитя мое? Что ж? Идите!

— Нет, — неожиданно ответила девушка. — Спасибо вам за все!

В дверь уборной заглянул режиссер и сказал, что поднялся занавес. Вере Федоровне не хотелось отпускать девушку, и она сказала:

— Завтра мы уезжаем. Приходите на пароход, поговорим там!

Девушка затерялась в толпе провожающих, но, когда с палубы Вера Федоровна заметила ее и позвала прекрасным легким жестом и улыбкой, она вырвалась из толпы и быстро поднялась на пароход.

Ее встретила Ведринская и провела в каюту Комиссаржевской.

— Собираетесь на сцену? — спросила ее на ходу. — Все боитесь, ждете, что посоветует Вера Федоровна? А вот я и не спрашивала никого, достала на дорогу денег — и в Петербург! Не пропала же!

Вера Федоровна улыбнулась вчерашней гостье, но говорить уже не было времени, вошел Бравич, и девушка догадалась, что нужно прощаться и уходить.

Пароход, огромный, белый и важный, дал третий гудок, гулким эхом отозвавшийся в прибрежных улицах, круто спускавшихся к Волге. Вера Федоровна снова появилась на палубе, и девушка долго-долго, пока медленно отходил пароход, смотрела на нее. Эта девушка была Мария Каспаровна Яроцкая, впоследствии очаровательнейшая артистка «Кривого зеркала». Благословение Комиссаржевской привело и ее позднее в театр.

Ко второму сезону своего театра Вера Федоровна возвратилась в Петербург, исполненная веры и сил и готовая к борьбе за новый театр.

«Сын отечества» правильно оценил обстановку первой встречи Веры Федоровны в новом сезоне со своими зрителями в «Чайке».

«Публики было полным-полно. Были цветы, были дружные, шумные аплодисменты, и маленький уютный театр радостно встретил Комиссаржевскую. Именно радостно: других артисток почитают, а ее любят, любят просто, сердечно, как испытанного друга!»

Как испытанный друг, Комиссаржевская не могла всем своим существом не слиться с тем, что происходило в эти исторические

дни первой русской революции.

Шла всероссийская стачка. В середине октября она достигла наивысшего подъема. В эти героические и тревожные дни Комиссаржевская не могла играть ни «Нору», ни «Строителя Сольнеса». Ей хотелось заявить свою солидарность с народом показом на сцене русских пьес, протестующих против угнетения свободной личности, и она обратилась к драматургии Горького.

Чтобы точнее оценить всю прогрессивность и громадное общественное значение постановок пьес Горького в театре Комиссаржевской, вспомним, что случилось с пьесой «Дети солнца» в Художественном театре, поставленной в конце октября 1905 года. Вот что рассказывает известный советский литературовед Сергей Дурылин:

«Пьеса была поставлена театром в чеховских тонах, как драма-элегия на тему о скорбной доле русской интеллигенции. Театр не прочел в пьесе Горького ни единой иронической строки, не нашел в ней ни одного сатирического мотива, направленного против интеллигенции…» Качалов играл Протасова «обаятельным, трогательным, хрупким и влекущим, как все качаловские образы людей «чистых сердцем» и обильных внутренней правдой при внешней никчемности.

Понятна необычайная жалость зрительного зала, когда иа такого Протасова набросилась натуралистически поданная толпа холерных бунтовщиков. Грубая, страшная «натура» звериной улицы, набросившаяся на хрупкую «элегию»…»

Между тем Горький в своей пьесе сурово осуждал интеллигенцию, которая за своими личными переживаниями и учеными занятиями не хотела видеть надвигающихся революционных событий, оставалась все еще далекой народу. «Дети солнца» в Художественном театре не продолжили ту общественно-политическую линию, которую театр показал зрителям в «Мещанах» и «На дне».

Апрельские номера петербургских газет сообщили, что театр Комиссаржевской получил от Горького пьесу «Дети солнца» и готовит ее к постановке. Политическая обстановка в стране, сильно обостренная событиями девятого января, вызвала серьезные опасения правительства. Интерес петербуржцев к новой горьковской пьесе возрос и оттого, что демократически настроенная часть общества знала, что пьесу эту Горький писал в Петропавловской крепости, куда он был посажен по делу о девятом января.

Пятого апреля генерал-губернатор Трепов специальным приказом сообщал петербургскому градоначальнику:

«…Прошу ваше превосходительство принять надлежащие

меры к недопущению постановки пьесы М. Горького «Дети солнца», предложенную (!) к постановке в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Вместе с тем прошу вас поставить в известность В. Ф. Комиссаржевскую, что готовящееся подношение ей адреса от имени студенчества никоим образом не должно быть публичным, так как в противном случае деятельность ее Драматического театра будет прекращена».

Вернувшись из канцелярии градоначальника, где Комиссаржевской сообщили о приказе Трепова, она собрала в театре своих старых друзей: Бравича, Красова, Тихомирова и Арбатова.

— Что будем делать? — спросила она товарищей — Не ускорить ли, Николай Николаевич, ваш отъезд к Горькому? — обратилась она к Арбатову. — Мне кажется, надо быстрее получить от Алексея Максимовича пьесу и немедленно приступить к репетициям.

Все понимали, что наибольшую ответственность несет за постановку сама Вера Федоровна и в случае изменения событий в стране в пользу правительства Комиссаржевской грозят большие неприятности.

— Трепов только пугает, — решительно проговорил Бравич. — Петербург бурлит, как в половодье, силы демократии крепнут. Будем ставить пьесу, отвечать за нее будем все вместе.

Арбатов вернулся из Москвы, где состоялась его встреча с Горьким, полный энергии. Распределили роли. Протасова поручили играть Бравичу, Лизу — Комиссаржевской, Елену — Голубевой, Вагина — Феона, Чепурного — Уралову. Другие роли распределились также среди лучших актеров театра.

Горькому сообщили режиссерский план постановки, получили от него некоторые указания.

Август выдался для Комиссаржевской хлопотным. Как ни смело она включила в репертуар «Детей солнца», но в душе иногда сомневалась: «А вдруг все нее запретят?» Пугал не столько возможный материальный убыток, если пьеса вылетит из репертуара, сколько моральная ответственность перед собой, товарищами, зрителями: пьесу Горького ждал весь демократический, революционно настроенный Петербург.

Наступило 8 октября 1905 года.

Галерка вся сплошь занята публикой с рабочих окраин. Простые парни и молодые женщины — работницы фабрик, студенты заняли и последние ряды партера. Много интеллигентов. За кулисами и в зрительном зале выдают себя суетливостью и нескромными взглядами шпионы охранки. Жандармский полковник, «охранявший» накануне, на

генеральной репетиции, общественный порядок, зло ворчал, прохаживаясь за кулисами:

— Когда же, наконец, разгонят этот босяцкий митинг в гриме и париках?!

Но на него никто не обращал внимания. Актеров, рабочих сцены волновал только гул зрительного зала, не прекратившийся и после третьего звонка. И галерка и партер ждали встречи с героями пьесы.

Горьковская пьеса полна мыслей о судьбе интеллигенции и о ее взаимоотношениях с народом. Как и в «Дачниках», в «Детях солнца» русский писатель боролся за интеллигенцию, он хотел подсказать ей единственно правильный путь — путь объединения с народом в борьбе против самодержавия, против пошлости и жестокости жизни.

Образ Лизы, которую исполняла Комиссаржевская, — наиболее сложный из всех образов пьесы. Именно он оказывается проводником авторских идей. Лиза глубоко страдает от сознания оторванности интеллигенции от народа, она остро чувствует противоречия действительности и постоянно вносит это чувство тревоги в круг близких ей людей. Лиза постоянно упрекает Протасова в том, что он за своими колбами, опытами не видит настоящей, беспокойной жизни, не видит людей, которые работают рядом с ним, для него. И эти мысли Лизы находили в зрительном зале живой отклик. Спектакль приобретал особую остроту и от намеков на недавние страшные события Кровавого воскресенья.

Артистической индивидуальности Комиссаржевской был близок образ хрупкой, больной героини Горького. Артистка подчеркивала здесь не физическую слабость Лизы, не ее обреченность, а моральную привлекательность, чуткость и нежность, надежду, пусть скованную постоянным страхом, родившимся в жуткие январские дни, но все же надежду увидеть людей лучшими, свободными от жестокости, душевной усталости и растерянности, граничащей с пассивностью. Лиза — Комиссаржевская горько упрекала Протасова, Вагина, даже Чепурного, которого любила, за отчуждение от народа, «за невнимание к его тяжелой, нечеловеческой жизни».

Тонко и умно исполнял роль Протасова Бравич. И если в первом акте симпатии зрителей были на стороне Протасова, то в конце спектакля в его моральном поражении уже никто из зрителей не сомневался.

«Дети солнца» в театре Комиссаржевской оказались созвучны революции, захлестнувшей в эти дни крупнейшие города России.

Буржуазный «партер», интеллигенция, не сумевшая найти

общего языка с народом, пробовала и на этот раз освистать горьковскую пьесу. Но рукоплескания галерки заглушили возмущения партера.

— Автора! Автора! — требовала демократическая публика по окончании пьесы.

Бледные от волнения актеры, раскланиваясь перед занавесом, отвечали в зал:

— Горького в театре нет!

Публика, конечно, знала, что Горького нет в Петербурге, что он выслан из столицы. И тем громче вновь и вновь прокатывалось по залу дружное: «Горького! Горького!» Это означало протест против расправы над Горьким, протест против тех, кто в январе распорядился посадить писателя в Петропавловскую крепость.

Толпа гудела. На сцену поднялись молодые люди. Они начали читать адрес Комиссаржевской от революционно-демократических зрителей. Полицейские попробовали было вмешаться и увести со сцены смельчаков, но под свист толпы были вынуждены сами покинуть сцену.

— Оставьте! — сурово сказала Комиссаржевская полковнику за кулисами. — Сегодня здесь распоряжаемся мы!

На следующий день газеты описывали премьеру «Детей солнца». Подчеркнутое постановкой театра осуждение Горьким интеллигенции, ушедшей далеко от народа, пришлось многим не по вкусу.

«Это пьеса-сатира, пьеса-месть, — вопили «Биржевые ведомости», — месть человека низа самым крайним верхам, которые в своей прекрасной мечте не хотят видеть ужасов внизу».

Даже «Петербургские ведомости», поддерживающие все начинания молодого театра Комиссаржевской, на этот раз писали: «Дети солнца» — произведение антихудожественное и не имеющее никакого общественного значения, и постановку ее записываю театру Комиссаржевской в пассив».

Враждебные газетные отклики только подогревали интерес публики. Сорок раз прошли в театре Комиссаржевской «Дети солнца» и всегда при переполненном зале. Узнав, что артисты, игравшие в горьковском спектакле, получают анонимные письма с угрозами: «Первый нож — в бок Максиму, второй — вам», молодежь, студенты я рабочие нередко провожали после спектакля артистов до дома.

И как ни любила Комиссаржевская Ибсена, и она и передовые умы России понимали, что именно Горький, а не Ибсен определил политическое лицо театра в «Пассаже» в эпоху первой русской революции.

Четырнадцатого октября отменил свои спектакли «Новый

театр» Яворской. Пятнадцатого в театре Комиссаржевской должна была состояться генеральная репетиция драмы Ибсена «Росмерсхольм», но дирекция отменила репетицию. На собрании артистов и рабочих сцены единогласно решили пятнадцатого и шестнадцатого не давать спектаклей. Жалованье за эти дни актеры решили отдать в фонд помощи стачечникам. Из Москвы шли тревожные и радостные вести: Художественный театр поставил спектакль «На дне» в пользу бастующих. Чуть позже стало известно, что в стенах Художественного театра открылся лазарет — на улицах Москвы шли настоящие бои.

Семнадцатого октября был объявлен манифест. А восемнадцатого в Александринском театре оркестр исполнял по случаю манифеста царский гимн. С галерки и даже из лож и партера неслись выкрики «Долой самодержавие!».

Девятое января заставило многих актеров иначе посмотреть на то, что делается вокруг. Расстрел демонстрантов возмутил всех. В октябрьские дни не нашлось среди актеров никого, кто отказался бы участвовать в спектаклях и в концертах в помощь семьям забастовщиков. Даже такой политически консервативный деятель сцены, как Савина, постоянно появлялась на эстраде, хотя и считала, что дальше гражданских свобод «театр идти не должен и не может, если хочет остаться самим собою».

На двадцатое октября в панаевском театре был назначен актерский митинг. Собралось около четырехсот деятелей театра. Все понимали необходимость создания Союза сценических деятелей. Смелая на сцене, Вера Федоровна смущалась, когда нужно было выступать на собрании. Она в отчаянии говорила:

— Почему у меня нет дара слова!..

Собрание сценических деятелей было шумным. Все хотели говорить, все вносили свои предложения в резолюцию. Началась длинная дискуссия по какому-то вопросу. Невозможно было держать порядок в зале. На эстраду стремительно поднялась Комиссаржевская. Ее голос тонул в криках с мест. Тогда она стукнула что было силы кулаком по столу, и удивленный зал смолк.

— Не о мелочах надо сейчас говорить! Мы собрались, чтобы помочь сегодня делу освободительного движения. А для этого мы сами должны быть сильны и едины. Нам надо создать свой союз, который бы защищал актера от притеснений антрепренеров…

Долго и страстно говорила Вера Федоровна. Ей много аплодировали. Спрыгивая с эстрады, она оступилась и повредила ногу. Это дало ей повод пошутить, когда Бравич вез ее домой на извозчике:

— Опять мне в политике не повезло!

Вера Федоровна умела собирать вокруг себя талантливых людей, но самых обычных качеств делового человека у нее не было, и А. Н. Тихонов вспоминает, например, как, будучи студентом, по просьбе Веры Федоровны занимался бухгалтерией ее театра, чтобы выяснить положение.

Материальные заботы мешали ей как художнику. Гастрольные поездки с их неотвратимостью кочевой жизни, плохого сна, случайного питания, неоправдавшихся надежд на сборы требовали душевной стойкости, почти подвижничества. Друзья пытались не раз отговаривать ее от этих поездок, особенно далеких. Вера Федоровна отвечала твердо:

— У меня должен быть свой театр, или я вовсе брошу сцену, потому что играть то, что мне дадут, быть в той атмосфере, какая царит на казенной сцене, я не могу!

Спектакли должны были возобновиться с четвертого ноября, но возобновлялись они и вновь прекращались до тех пор, пока жизнь не вошла в свою колею. Пьесы Горького, собиравшие полный зал, были запрещены к постановке. В театре бывало так пусто, что случайным зрителям становилось жутко, как на пустых улицах столицы в эти дни. Там горели костры, освещавшие людей красным пламенем, метался по мостовым, по стенам домов мертвенный свет прожектора, установленного на здании Адмиралтейства, под самой адмиралтейской иглою.

Первая русская революция была задушена. Но для многих передовых русских людей было ясно, что она не побеждена и продолжает жить в умах и сердцах людей. Пусть часть интеллигенции оказалась разбитой в своих надеждах, несостоятельной верно оценить обстановку и бороться дальше. На сцену вышел набирающий силу пролетариат, народ.

Комиссаржевская была полна желания служить своему народу. Оглядываясь назад, оценивая прошедшие' два сезона в театре в «Пассаже», она осталась недовольна.

— Не тот это театр, о котором я мечтала! — говорила она Бравичу.

Сам Бравич, день за днем наблюдавший за тем, как складывался театр Комиссаржевской, был того же мнения: «Театр не тот!» Обладая умом диалектическим, он старался понять, почему театр не тот.

— Мы не нашли еще наш репертуар, — осторожно отвечал он Вере Федоровне. — Мы ставим «Строителя Сольнеса» и «Ивана Мироновича», «Нору» и «Авдотьину жизнь». Но ведь мы-то с вами понимаем, что пьесы эти по своим художественным направлениям совсем разные. Трудно играть одинаково прекрасно тонкую психологическую роль и бытовую роль. К тому же, заметьте,

зритель хочет видеть в нашем репертуаре определенное идейное и художественное направление. Пока нас считали интереснейшим театром в Петербурге. Но бывают дни, когда из-за репертуара театр наполовину пустует!

— Знаю, знаю! — горячилась Вера Федоровна. — Но нельзя же судить о театре только по «Авдотьиной жизни»!

— Должно! — твердо проговорил Бравич. — Если мы хотим по-настоящему сделать свой театр новым, мы должны отрешиться от репертуара, который тянет нас к натурализму.

Дело, конечно, было не только в репертуаре. Это понимали и Бравич и сама Вера Федоровна. Актерский состав труппы, как показали два года совместной работы, был также очень неоднородным. Из Александринского театра пришел к Комиссаржевской А. И. Каширин и П. В. Самойлов, из провинции — молодые и талантливые И. А. Слонов, Е. П. Корчагина-Александровская, Гардин и другие. Одни из них были актерами психологического типа, другие бытового плана, старой сценической практики. И как ни старалась Вера Федоровна, играя Нору, Гильду или Лизу, увлечь своей игрой партнеров, найти с ними общий тон, это не всегда удавалось. С огорчением думала она иногда, что вот, как и в Александринке, есть у них в театре прекрасные актеры, а ансамбля нет.

Успех Художественного театра с самого начала был определен тем, что идейными и сценическими его руководителями оказались Станиславский и Немирович-Данченко, которые четко и конкретно знали, куда вести театр и каким путем. Новый театр Комиссаржевской, по существу, не имел такого твердого руководства. Сама Вера Федоровна была артисткой и только потом в силу необходимости режиссером и художественным руководителем. И хотя она вникала во все мелочи жизни театра, сама определяла репертуар, режиссерскую постановку пьес осуществляли Попов, Тихомиров и Петровский. Они тщательно, культурно ставили пьесы, но не умели сказать нового слова в новом театре.

Комиссаржевская же продолжала мечтать о свободном театре, идущем своим путем. Она намечала для нового сезона новых сотрудников, искала новых режиссеров, меняла помещение театра.

ЛАБОРАТОРИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ОПЫТОВ

В жизни Веры Федоровны вряд ли был когда-нибудь более тревожный и беспокойный период времени, чем рабочее лето 1906 года, при переводе театра из одного помещения в другое, из «Пассажа» на Итальянской улице в бывший театр Неметти на Офицерской. Перестройка безобразного театра Неметти поглотила наличный запас средств, а здание так и не было готово к началу сезона.

В специально снятой для того квартире, устроили наскоро сценическую площадку, где и шли репетиции. Для ознакомления труппы с представителями современного искусства Вера Федоровна устраивала в репетиционном помещении специальные субботы.

В конце прошлого и начале нынешнего века в Россию с Запада перекочевал декаданс. Под общим понятием этого общественного явления разумелись такие направления в литературе и искусстве, как символизм, импрессионизм, а позднее и футуризм и множество их разновидностей. Появились и декадентствующие драматурги — М. Метерлинк, Г. Д. Аннунцио, С. Пшибышевский.

Поражение первой русской революции мрачной тенью легло на духовную жизнь всех слоев русского общества. Потеря идеалов, неверие в свои силы, стремление уйти от тяжелой действительности в мир грез сказались прежде всего на литературе и на деятельности театров. Символизм и модернизм, а следом за ними футуризм и абстрактное искусство выходили на широкую дорогу.

На субботах Комиссаржевской перебывал весь цвет тогдашнего символизма от Федора Сологуба и Вячеслава Иванова до Блока и Брюсова.

На этих субботах в общении с представителями новейшего течения в искусстве воспитывала Вера Федоровна свое новое художественное вероучение.

В зале неизменно царили цветы, торжественность и празднично приподнятое настроение. Гостей встречал, как молодой хозяин, Всеволод Эмильевич Мейерхольд, новый режиссер театра Комиссаржевской.

Воспитанник Филармонического училища по классу Вл. И. Немировича-Данченко, Мейерхольд четыре сезона прослужил в

Художественном театре, сыграв там Треплева в «Чайке», Грозного «В смерти Иоанна Грозного», Шуйского в «Царе Федоре» — всего 18 ролей. Покинув в 1902 году Художественный театр, он основал вместе с актером А. С. Кошеваровым новое дело в провинции. Условия провинции требовали большого количества премьер, и Мейерхольд ставит пьесы Чехова, Грибоедова, Островского, Шекспира, почти повторяя на своей сцене режиссерские замыслы Станиславского в Художественном театре и Ленского в Малом. Но уже в это время Мейерхольд «…начал, хотя и ощупью, пробовать новые методы инсценировки», — отмечает Н. Волков, биограф Мейерхольда. Мейерхольд ставит драмы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Пшибышевского.

Считая, что в провинции ему не осуществить свою идею создания нового театра, Мейерхольд возвратился в Москву. К этому времени Станиславский, не удовлетворенный постановками Художественного театра, приходит к мысли создать новый театр, который должен вырасти из студии. Станиславский решил помогать Мейерхольду. Поиски нового, как полагал Станиславский, должны вестись в лаборатории, чтобы не выбить из колеи театр со «строго рассчитанным бюджетом».

Русский театр всегда стремился прежде всего быть учителем общества. От этой важной миссии театра Станиславский не отказывался. Но он считал, что современная техника драматического искусства неудовлетворительна, что для новой, современной драмы нужны и новые исполнительские приемы.

В 1904 году Художественный театр показал пьесу Метерлинка «Слепые». Зрители спектакль не приняли. Но для Станиславского главное было не в том, что спектакль провалился. Постановка эта как бы подвела черту, с особой ясностью показала, что «театр зашел в тупик», — так пишет сам Станиславский. «…Новых путей не было, а старые разрушались» — вот проблема, перед которой стоял режиссер самого нового и прогрессивного театра России. Мириться с поражением Станиславский не хотел, бездействовать не умел. По мысли Станиславского, театр-студия и призван был ответить на вопрос, каким должен быть путь нового театра.

«Credo новой студии, — пишет Станиславский, — сводилось к тому, что… настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, видениях. Вот это *душевное состояние* и *надо передать сценически*, подобно тому как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления — в музыке, а новые поэты — в стихах (курсив мой. — *В. Н.*).

Мейерхольд и переносил все новшества живописи, музыки,

поэзии на сцену, думая, что туманным общим настроением он покорит зрителя.

Работая в театре-студии с художниками над декорациями к пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля», Мейерхольд, как отмечает его биограф, «остро почувствовал, что проблема нового театра не есть только проблема нового актера и нового автора, но она есть также и проблема сценического пространства, нового оформления места действия». Однако если с художниками «нового направления» — Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным — Мейерхольд быстро нашел общий язык, то с актерами договориться оказалось гораздо труднее. Ученики реалистической школы, молодые актеры, естественно, внутренне сопротивлялись требованию Мейерхольда «произносить слова текста холодно, с ясной чеканкой, без «тремоло» — вибрирования.

— Звук голоса должен иметь опору, — учил Мейерхольд актеров. — Темперамент следует подчинять форме. Вырабатывайте в себе ритм языка и ритм движений. Только овладев этим ритмом, можно завязывать темперамент.

Я убежден в том, — говорил он актерам, — что истина людских взаимоотношений определяется не словами, а жестами, позами, взглядами и молчанием.

Не по словам, а по движениям зритель должен определить, кем являются друг для друга каждый из действующих лиц. А потому — пластика, пластика и еще раз пластика.

Заучив условные жесты, молодые актеры, не владевшие еще сложной актерской техникой, в интонациях не умели отойти от реалистического, правдивого разговора и все страсти, волнения, горе передавали так, как это сделал бы каждый в обычной житейской обстановке.

Да и декорации оказались, как выяснилось на последней репетиции, не до конца выраженными в условной форме, в подробностях они оставались реалистичными.

Станиславский искал новые формы искусства. Но то, что он увидел на генеральной репетиции в студии, смутило его: «Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр — прежде всего для актера и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой».

Станиславский и Мейерхольд разошлись, студия перестала существовать.

Бывая в Москве редко, зная только со слов друзей и знакомых о студии Мейерхольда, прислушиваясь к разговорам о том, что Мейерхольд весь в поисках новых путей в искусстве, Вера

Федоровна искала встреч с молодым постановщиком.

Сообщая о своем намерении пригласить Мейерхольда режиссером, Вера Федоровна писала Бравичу:

«Пока скажу только одно, что беседа наша (я, Мейерхольд и П. М. Ярцев) произвела на меня самое отрадное впечатление. В первый раз со времени существования нашего театра я не чувствую себя, думая о деле (да, в сущности, и вообще, потому что, кроме дела, у меня ничего и нет), рыбой на песке. Это ощущение родилось в вечер генеральной репетиции «Уриэля Акосты» и не сознанное мной жило в тайнике души, мешая душе не только творить, но даже дышать, как ей надо, чтобы жить».

Казимир Викентьевич отвечал от лица дирекции согласием на режиссуру Мейерхольда и теперь спокойными, умными глазами наблюдал все, что происходило на репетициях и на субботах, в квартире на Английском проспекте.

Вера Федоровна собрала на свои субботы всех, кого волновала идея нового театра, и — вся слух и внимание, — ждала от поэтов и художников помощи своему делу. Прекрасно рисует Комиссаржевскую этих дней тогда еще только начинающий поэт и критик Сергей Городецкий. Приятель Блока и Белого, свой человек в кружке символистов, группировавшемся вокруг В. Иванова, Городецкий постоянно бывал на субботах театра Комиссаржевской.

«Весь ее облик в те дни был трагичен. Смятенная психическая красота, которую давало ее лицо со сцены, обнажала в натуре сожженное гримом и болезнями серое лицо с вопрошающими и ждущими врубелевскими глазами».

Поэты и художники, заполнявшие субботние вечера, говорили о вечном духе, о бессмертии красоты, об искусстве «по ту сторону добра и зла». Они даже не говорили, а вещали, как древние прорицатели или библейские пророки.

Вот, по воспоминанию М. А. Кузьмина, Федор Сологуб, невысокий полный человек, большеносый, лысый, полулежа на диване в глубине зала, читает свою трагедию «Для мудрых пчел». Вокруг его ложа стоят камелии в деревянных кадушках. По сторонам темные полотна кулис, освещенные голубыми фонарями. Слушатели, как бы отрешенные от всего земного, молча и недвижно внимают медлительному голосу:

— «Любезная царица наша Альцеста, мольбы бессонных ночей твоих услышаны богами, вернется цветущее, радостное здоровье супруга твоего, царя Адмета…»

Может быть, в это время и мелькало у кого-нибудь озорное желание, подобно мальчику из андерсеновской сказки, крикнуть: «А король-то голый!», но в зале стояла мертвая тишина.

И только несколько запоздавший к началу поэт М. А. Кузьмин, остановившись в дверях, здоровается с С. Ю. Судейкиным, художником-декоратором, и шепотом нарушает тишину.

— Зачем вы устроили ему такое поэтическое ложе? — раздраженно спрашивает Кузьмин у Судейкина.

— Я же не знал, какого он вида и возраста!

Сдержанный смех, шепот раздаются в дверях, где толпятся актрисы.

На этот смех и шепот Сологуб поворачивает свое бледное, с лоснящимся лбом лицо и, помолчав мгновение, продолжает чтение; читал он неторопливо, внятно, придавая каждому слову особенное значение, и при этом шумно переворачивал страницы рукописи.

Чтение покрыли недолгими аплодисментами. После Сологуба приблизился к ложу, но, не садясь на него, стал читать свои стихи Вячеслав Иванов. Высокий, розовощекий, он то поднимался на цыпочки, то опускался на каблуки в такт с размером стиха. Получалось смешно, точно он не читал, а исполнял какой-то странный танец.

— Чем вас пленил этот несуразный символизм? — спросил Бравич Мейерхольда, кивнув в сторону танцующего поэта.

Мейерхольд, не взглянув туда, отвечал:

— Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений. Отсюда же и условный театр!

Тоска по искусству больших обобщений и была той основой, на которой возник интерес Комиссаржевской к творческим замыслам Мейерхольда. Из той же тоски по искусству больших обобщений выросла мечта о своем театре. Но предлагаемый новым режиссером символически условный театр — тот ли путь, который успокоит вечно мятущуюся душу великой артистки?

Однажды в минуты мучительных раздумий о самой себе Вера Федоровна писала Бравичу:

«Сегодня я читаю философа, увлекающего меня, и я решаю следовать его учению, завтра на основании какой-нибудь увлекшей меня статьи или красноречивых слов умного человека я разбиваю вчерашний идол и остаюсь растерянная, не зная, кому мне теперь молиться, и через час, может быть, бросаюсь за каким-нибудь новым ощущением и уверяю себя, что только то сильно, что крайне, будь оно зло или добро…»

Сколько бы ни было уже разбитых, каждому новому идолу Вера Федоровна отдавалась вся без остатка, готовая принести ему любую жертву.

Так было и на этот раз.

Излагая в заседании дирекции перед началом нового сезона основные задачи руководства, она говорила:

— Будь я человеком менее впечатлительным, увлекающимся, имей больше веры в себя и — увы! — больше средств, стольких ошибок не было бы спела-но, но непоправимого не сделано ничего, и теперь нужно только одно: твердо и неуклонно идти по намеченному пути, не считаясь ни с кем и ни с чем. Каждая попытка покончить со старыми формами встречает обыкновенно массу врагов, и к этому надо быть готовым… Придется сначала терпеть и от прессы, и от либерального кружка литераторов, и от ропота недовольных актеров — через все это мы должны стойко пройти, жертвуя и нервами и средствами…

Двери нового помещения Драматического театра Комиссаржевской на Офицерской открылись для публики только 10 ноября 1906 года. Шла пьеса Ибсена «Гедда Габлер» с Комиссаржевской в заглавной роли.

По желанию Комиссаржевской в зрительном зале не было лишних украшений: строгие белые стены, античная белая колоннада, подковообразная форма партера, высокий белый потолок «театра-храма». Зал освещался верхним светом, и создавалось впечатление, что над головами зрителей раскрылся голубоватый купол неба. Занавес — большое продольное полотнище — рисовал художник Л. С. Бакст, славившийся красивой манерой условного изображения. За первым занавесом был второй, плюшевый. Он раздвигался очень тихо и своим плавным медленным течением подчеркивал отрешенность театрального действия от реальности.

Афиши с изображением черной полумаски, лент и роз, развешанные в фойе театра, бросались в глаза каждому входившему в театр. Та же эмблема была изображена и на театральных программах.

О театре, его новом здании петербуржцы говорили еще с лета и с нетерпением ожидали первых спектаклей. Уже было известно, что пьесу Ибсена ставит Мейерхольд, что в театр приглашены новые художники — Н. Сапунов, С. Судейкин, Л. Бакст, что театр поставит пьесы А. Блока, Ф. Сологуба, В. Брюсова, М. Метерлинка, Л. Андреева, С. Пшибышевского. Одни эти имена говорили о направлении театра.

До Комиссаржевской Гедду Габлер играла Дузе. Ставили эту пьесу и в Художественном театре с М. Ф. Андреевой и К. С. Станиславским в главных ролях. Единого мнения на исполнение роли Гедды не было ни у зрителей, ни у критиков.

Элеонора Дузе считала, что основное в творчестве Ибсена — это его протест против пошлости и лжи, эгоизма и мещанской

морали. И потому трактовала Гедду как жертву буржуазного общества.

— Гедда вовсе не так дурна, — говорила Дузе друзьям и партнерам по сцене. — Она только ранена насмерть. Все, что ей дорого, убили в ней, и она, в свою очередь, мечется вокруг себя и уничтожает все, что прикасалось к ней.

Иначе представляла себе ибсеновскую героиню Андреева. «Гордой патрицианкой» называла она Гедду. И соответственно подчеркивала в ней женскую красоту, душевную жестокость, расчетливость.

А. В. Луначарский понимал пьесу Ибсена, как «едкую и умную комедию», содержащую «скрытое издевательство и над мещанином и над его антиподом, мнимым аристократом духа».

И вот Гедда Габлер — Комиссаржевская.

Декорации представляли собой панно, служившее фоном для действия. П. Ярдев, сотрудник театра Комиссаржевской, вспоминал позже: «В фоне были голубые краски стены, — портьеры, неба, смотрящего в громадное обвитое плющом окно, и золото — соломенные краски осени на гобелене, занимающем всю стену, и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам».

Обстановка квартиры Тесмана и Гедды поразила всех роскошью: дорогие ковры и гобелены, белый рояль, белые меха на диване и креслах, декадентски вычурные стульчики; сад, примыкающий к гостиной, уставлен экзотическими растениями.

Появлялась на сцене Гедда. Русалочно-зеленое платье, изящные башмаки, рыжие, экстравагантно зачесанные волосы делали Комиссаржевскую не похожей на себя. Ее огромные, всегда глубокие и горящие глаза смотрели со сцены холодно, непроницаемо.

В ошеломленном зале воцарилась гробовая тишина, которую вдруг нарушил звонкий девичий голос с верхнего яруса:

— Да она же зеленая!

По замыслу Мейерхольда и художника-костюмера В. Милиотти каждый герой пьесы имел свой цвет, перекликавшийся с декоративным фоном. В костюме Тесмана преобладал свинцово-серый цвет, Бракка — темно-серый, Теи — розоватый, а Левборга — коричневый.

Гедда — Комиссаржевская произносит первые незначащие фразы с несвойственным ей ритмическим однообразием. Все ее движения скованы желанием показать свою красоту в застывшей позе.

Гедда — это прекрасное существо, стремящееся к красоте (Мейерхольд олицетворял ее с золотой осенью) и ненавидящее мещанский быт — а именно так трактовали эту роль Мейерхольд

и подчинившаяся ему Комиссаржевская, — ненавидит мещанский круг своего мужа, Тесмана и не скрывает презрения к Тесману, как к ученому. Никого в этом мире не любит Гедда — ни мужа, ни влюбленного в нее Левборга, талантливого, но легкомысленного поэта, ни Бракка, который предлагает Гедде стать его любовницей. Только красоту, бесплотную, бесцельную, бесполезную, признает она. Когда выхода из жизненного тупика не оказывается, Гедда предпочитает красивое самоубийство — выстрелом в висок.

Левборг и Гедда встретились после многолетней разлуки. Они сидят рядом за столом, напряженные, застывшие, и смотрят перед собой. Ни разу на протяжении всей длинной сцены они не изменяют направления взгляда и неподвижных поз.

Чем усиленнее подчеркивали режиссер и артистка лучезарность Гедды и ее протест против мещанства, тем сильнее смущался зритель.

О чем мечтает Гедда, если точно прочесть Ибсена? О собственных лошадях, выездных лакеях, роскошных приемах, новых вещах. Все это видит зритель на сцене — дорогие гобелены, белый рояль, почти царская оранжерея. К чему же еще ей стремиться? Режиссер, нарушив замысел автора, выбросил обстановку мещанского быта, заменив ее, по словам Волкова, стилизацией «какой-то царской оранжереи».

Друг театра Комиссаржевской поэт А. Блок видел неудачу спектакля в том, что режиссер затруднил движение актеров деревянной пластикой и узкой сценой. Сергей Городецкий писал о постановке:

«Не театр, а картина в раме. Живые актеры распяты в двух измерениях».

Но еще суровее оценил эту постановку зритель: он просто перестал посещать театр в те дни, когда афиша у подъезда извещала о «Гедде Габлер». Зрители, горячо любившие в таланте Комиссаржевской ее большой и всепобеждающий гуманизм, постоянное заступничество Веры Федоровны за своих героинь, не приняли холодную, лишенную жизненной теплоты и искренности Гедду Габлер.

Правда, раздавались голоса и в защиту «Гедды Габлер» — хвалила спектакль реакционная газета «Новое время». Вообще и пьеса, и постановка Мейерхольда, и игра актеров — все было по душе реакционерам всех мастей и всяческих оттенков. В драме личные переживания персонажей возводились в единственный смысл человеческой жизни, а общественно-политической стороны этой жизни как бы и вовсе не существовало. Все события, все происшествия по ходу действия развиваются как бы в шелковом

коконе, защищенном от всякого воздействия живой действительности постановочными приемами Мейерхольда.

Несомненно, что Мейерхольд был очень талантливый актер. Хорошо знавшая его М. Ф. Андреева рассказывала как-то о нем на вечере Всероссийского театрального общества:

«Я не знаю ни одной роли, которую он бы сыграл плохо. Возьмите Шуйского в «Федоре» — потрясающе, замечательно. Иван Грозный — замечательно. Треплев в «Чайке», совершенно из другой оперы, — замечательно. Барон Тузенбах в «Трех сестрах» — лучше нельзя. Я потом играла с Качаловым, так, извините меня, Мейерхольд, несмотря на… убийственные внешние данные — лицо топором, скрипучий голос, — играл лучше Качалова… Как он играл Мальволио в «Двенадцатой ночи»! Я перевидала массу интересных актеров, которые играли эту роль, но ничего подобного не видела… Это был замечательный актер!»

Но замечательный артист, становясь режиссером, не всегда оказывается истинным другом актеров. Мейерхольд никогда ни одному актеру, даже Комиссаржевской, не позволял строить роль самостоятельно, он обязательно сам показывал, как надо играть! (А ведь он недавно порицал это в Станиславском.) Осуществляя свои режиссерские замыслы, он не всегда считался с прелестью актерской индивидуальности, задуматься о существовании объективных законов искусства ему было некогда в спешке многочисленных постановок и, оставаясь субъективно талантливым, объективно вел театр Комиссаржевской к падению, к служению силам реакции, к катастрофе.

Резкий переход от художественного реализма к декадентскому театру оттолкнул от Комиссаржевской многих из ее преданнейших друзей. Ей указывали на ошибки Мейерхольда даже с позиций символизма. Она отвечала:

— Я знаю, что и я и мои товарищи делаем ошибки, вступив на новый путь, то есть играя так, как я считаю нужным и важным играть, но, — подчеркивала она, — ведь не ошибается только безнадежно остановившийся на месте. Я же всей душою стремлюсь направить свой театр по новым, еще только намечаемым путям искусства — путям, уже завоевывающим литературу, живопись, музыку, поэзию, драматургию… Быт использован исчерпывающе. Он должен исчезнуть со сцены. Новое искусство должно дать нам ключ к…разгадке мировых тайн, к раскрытию мира души, обобщенной человеческой души…

Старый друг Веры Федоровны, первый из интервьюеров ее на пути к свободной сценической жизни Н. Н. Тамарин-Окулов ушам не верил, выслушивая новое художественное кредо. Он стенографически точно записал свою беседу с Комиссаржевской,

происходившую в театре на Офицерской в 1906 году, и попросил артистку проредактировать запись и подписать. Она без всякого смущения сделала это. И вот как она отвечала на вопрос, когда в ней совершился такой неожиданный, странный и непонятный перелом:

— И давно и недавно. Давно потому, что и прежде иногда я бессознательно не могла остаться в традиционных рамках сцены. Меня хвалили в роли Ларисы, но критики справедливо указывали и на то, что я играю ее по-своему, не даю того, что имел в виду Островский. В моей Ларисе нет отпечатка старой провинции, типических цыганских черт… Это произошло потому, что я уже и тогда по самому свойству своей индивидуальности, создавая тип Ларисы, не углублялась в типичность этого образа, а искала в нем обобщенную женскую душу… Весь прошлый сезон я чувствовала, что делаю не то, что требует моя артистическая душа. Встреча в Москве с Мейерхольдом убедила меня, что это человек, страстно, самозабвенно ищущий новых форм, и я начала с ним переговоры о совместной работе… Наконец летом, оставаясь сама с собой на чудной итальянской вилле отца, среди божественной природы, я окончательно решила стряхнуть с себя ветхого Адама, отжившую сценическую рутину и начать работать в том направлении, которое мне казалось необходимым. О том, что мы достигли, — судите сами по нашим спектаклям!

Вслед за «Геддой Габлер» были вынесены на суд публики «В городе» С. Юшкевича, «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Вечная сказка» Пшибышевского.

На круглых вращающихся тумбах петербургских улиц появилась новая афиша: театр на Офицерской объявлял, что двадцать второго ноября покажет «Сестру Беатрису». Начавший входить в моду Метерлинк привлекал театралов. И хотя еще свежо было тяжелое впечатление от «Гедды Габлер», билеты на новый спектакль раскупались.

Когда наступило двадцать второе число, оказалось, что ни одного свободного места в театре нет.

А. Я. Бруштейн и другие близкие театру люди оставили воспоминания об исполнении Комиссаржевской роли Беатрисы.

Раздается третий звонок. Вера Федоровна, бледная, дрожащая, прошла на сцену и замерла в коленопреклоненной позе перед Мадонной.

Серо-голубое монашеское платье подчеркивает стройную фигуру Комиссаржевской. Легкий плащ строгими красивыми складками сбегает к ее ногам. Серая шапочка закрывает лоб˄ уши. В глазах смятение и восторг. Это юная монахиня Беатриса.

Такой увидели ее зритёли, когда бесшумно раздвинулся

занавес.

На сцене узкая пустая площадка, ограниченная задником синевато-лунного цвета. В правом углу — статуя Мадонны в парчовом платье. Платье отражает неровный струящийся свет свечей.

— Владычица небес, — страстно восклицает Беатриса, — о, сжалься надо мною! Меня прельщает грех, и я готова пасть… Сегодня он придет, а я совсем одна! Что мне сказать ему? И как мне поступить?..

Юная монахиня и радуется своему чувству и страшится его. Речь Беатрисы льется неровно, голос то вздрагивает, поднимаясь в страстной молитве на невероятную высоту, то так же внезапно почти угасает, чтобы через мгновение зазвучать еще более страстно.

Как быть ей? Уйти с любимым? Но ведь это грех. И остаться здесь Беатриса не в силах — так сильна любовь, так неудержимо манит ее еще не изведанный мир, тот, что распростерся за монастырской стеной. С обожанием и надеждой смотрит Беатриса на Мадонну и ждет, что скажет ей святая. Молчит Мадонна. И тогда, не в силах сопротивляться любимому, речи и поцелуи которого так сладки, Беатриса уходит. Но прежде чем она покидает обитель, принц, ее возлюбленный, сбрасывает с Беатрисы монашеский плащ и шапочку, скрывающие ее земную красоту. Золотом рассыпаются волосы Беатрисы по спине. Принцессой уходит она в новый мир.

Монастырский колокол оповещает о заутрене. В его тревожных ударах слышится прощальное напутствие Беатрисе, покинувшей монастырь.

Второе действие. Все еще продолжается колокольный звон. Но теперь звуки его торжественны и радостны. Величественно сходит со своего пьедестала Мадонна, подбирает оставленный Беатрисой плащ, накидывает его на себя, убирает под шапочку золотые волосы. Божественной походкой проходит она мимо собравшихся у монастырских ворот нищих, плавными и ласковыми движениями раздает им одежду. Когда она поднимает руки, под плащом видно парчовое платье. Иными были и глаза Беатрисы: они сияли, словно звезды.

Появляются молодые монахини и их настоятельница. Они и узнают Беатрису и не узнают. Заметив исчезновение статуи Мадонны, все приходят в отчаяние. А когда видят одежду Мадонны на Беатрисе, решают наказать девушку: она сняла все украшения с самой Мадонны — это непростительный грех! Мадонна послушна, как была послушна и покорна Беатриса, которую она теперь заменяет.

И Мадонна — Беатриса была так нежна, искренна и женственна в этой сцене, как умела быть только Комиссаржевская. В церкви случилось небывалое — все, к чему прикасалась Беатриса, становилось необычным, сияющим. Монахини хором повторяют: «Беатриса святая!»

Третий акт…Прошло двадцать пять лет. Все так же размеренно и торжественно звучит колокол. В зимнюю стужу еле добирается до монастыря седая, изможденная жизнью, одетая в лохмотья старая женщина. С беспокойством разглядывает она обитель, откуда когда-то ушла юной, прекрасной девушкой. Она не знает, что все эти двадцать пять лет ее обязанности исполняла Мадонна. И теперь Беатриса ждет наказания за свой страшный грех. Она удивляется, найдя свой плащ на том же месте, где когда-то оставила его. Надевает его, чтобы согреться и прикрыть лохмотья. И в забытьи ложится у ног Мадонны. Здесь и находят ее идущие к заутрене монахини.

Пьеса Метерлинка вообще трудна для актрисы: в трех действиях она играет, по существу, трех совершенно разных женщин. В первом акте Беатриса — вся порыв к счастью, полная трепещущего стремления в новый, неведомый мир большой жизни. Во втором акте она прекрасная Мадонна, будто сошедшая с полотен старинных мастеров, она вся одухотворенная доброта, послушание, торжественность. И вот третий акт — старая, скрученная жизнью женщина пришла сюда, чтобы умереть.

Зрители видели измученную страданиями женщину, слышали ее горестный рассказ-полубред.

— Три месяца прошло — меня он разлюбил… Я потеряла стыд, я потеряла разум и всякую надежду… Мужчины осквернили, грязнили тело той, что богу изменила… Я так упала низко… — шептали бескровные губы Беатрисы, и в глазах актрисы стоял такой ужас и боль, что даже партнерам ее трудно было удержаться от истинного сострадания.

Беатриса впадала на миг в забытье. А когда сознание прояснялось, полубред продолжался:

— …Я всех своих детей лишилась… Последнего сама я умертвила ночью — он свел меня с ума своим голодным криком…

Тяжелая слеза застывала на прозрачной щеке Беатрисы. Голос прерывался, тело содрогалось от бесшумных рыданий, казалось, что все рассказанное случилось сейчас, здесь, — так велика была искренность слез и отчаяния актрисы.

— А солнце восходило, а правосудье спало, а счастье улыбалось лишь только самым злым, своею злобой гордым…

В эту фразу Беатриса вкладывала свой протест против

несправедливости жизни, то был последний крик когда-то мятежной и жаждущей счастья души.

Приближалась смерть. Движения Беатрисы смягчались, голос звучал ровнее, приобретал былую нежность и покорность. Незаметно наступал конец.

Минимум декораций, условность постановки, построение сцен в барельефной манере; группа монахинь, поддерживающая умирающую Беатрису, напоминала старинные картины «Снятия с креста»; ритмичная речь, медленные движения красивых женских тел, площадка у самой рампы, напоминавшая амвон, — все это подчеркивало мистическое решение пьесы на сцене. Постановочные идеи режиссера совпали на этот раз с идейной направленностью драматурга. Идея же была реакционная: надо бежать от жестокой жизни за тихие монастырские стены.

Но Комиссаржевская и здесь осталась верна себе, она еще раз выступает в защиту обиженных, несчастных. И смерть Беатрисы становилась не поражением ее, а ярким протестом против грубости, пошлости, жестокости жизни.

Бледная, почти без сил выходила Комиссаржевская на вызовы публики. Она видела слезы на лицах людей, стоявших близко у рампы, видела огонь в их глазах, зажженный ее искусством.

Опустившись в кресло возле гримировального столика, Вера Федоровна вдруг улыбнулась самой себе в зеркало и тихо проговорила:

— А я все-таки победила!

Вера Федоровна всегда тяготилась сценическим натурализмом, всегда искала и находила во всякой роли элементы вечного, общечеловеческого и неизменно выдвигала их на первый план в своей игре. Поэтому и задачу нового, своего театра она видела в том, чтобы исходить не от внешнего быта, не от характерности, а от мира внутреннего и искать средств для показа этого внутреннего духовного мира.

Однако слишком прямое и резкое стремление порвать со всеми принципами и манерой натуралистического театра приводило к крайности. Мейерхольд ставил даже бытовые пьесы вне времени и места, отбрасывая все земное, бытовое, хотя и необходимое. Так ставили пьесу Семена Юшкевича «В городе».

До театра Комиссаржевской эта пьеса прошла на московской сцене у Корша, где ее играли как бытовую пьесу, «с обыденными подробностями, с социальной подоплекой и благородной идеей». Второй режиссер театра Комиссаржевской П. М. Ярцев писал, что «Автор ставил во главу угла «щупальца большого города», неумолимо, неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью».

Следуя своим условным методам, Мейерхольд и Ярцев разработали примитивную, условную обстановку комнаты, продлив ее в зрительный зал «направлением блестящих досок пола, уходящих на публику». За условным же сукном первой кулисы предполагался «страшный порог, за которым город». Так была выражена символика страшного пути в страшный город, который обрекает людей на страдания и преступления. Главное в игре актеров сводилось, как и в «Гедде Габлер», к неподвижности и холодной, ритмичной речи. Естественно, что в такой режиссерской трактовке и актерском исполнении живой жизни с ее маленькими радостями, глубокими страданиями и нравственными падениями, с ее несправедливостью зрители не увидели. И еще раз театр Комиссаржевской потерпел поражение — зритель не принял и пьесу «В городе».

За эти крайности — даже бытовую пьесу делать символической — печать называла театр на Офицерской «стилизаторским театром», издеваясь и насмехаясь над необычностью постановок. Публика же следовала приговорам газет.

18 декабря зрители увидели возобновленную «Нору».

Подготовка к спектаклю доставила Комиссаржевской много хлопот и волнений. Мейерхольд, продолжая своей властью режиссера все шире осуществлять в театре методы символизма, старался максимально упростить обстановку квартиры Норы, отстоять изобретенный им «ритм» в игре артистов и подчинить свободное, искреннее искусство Комиссаржевской своей идее «неподвижности», минимума движений.

— Зачем всякие мелочи на сцене? — убеждал он Веру Федоровну. — Зритель ярче почувствует идею пьесы, если дать броско только схему декорации. Клетки с птицами, стульчики, столики, безделушки — они только мешают!

— Необходимо изменить только колорит комнаты — сделать ее теплой, вся обстановка должна остаться, — не соглашалась Вера Федоровна. — Надо сбоку дать свет камина, чтобы в последнем акте не при луне было, а опять-таки все происходило в теплом, мягком, уютном гнездышке, то есть кусочке, изолированном от настоящего мира… Мизансцены, конечно, все оставим, как в «Пассаже».

И в себе и в других актерах более всего Комиссаржевская ценила искренность переживаний, непосредственность. В Гедде Габлер — новом для нее образе, еще не обжитом внутренне, она позволила режиссеру увести себя от искренности и непосредственности. Нора была слишком дорога артистке, чтобы поступиться здесь актерской правдой ради сомнительного

новшества. Она смутно уже ощущала какую-то неправду, завладевшую ее театром, и все чаще спрашивала себя: «Да то ли это?»

Внешняя пластичность рисунка образа Норы, которую Мейерхольд предлагал Комиссаржевской, была чужда нервной организации самой актрисы и ее героине. Нора осталась прежней. Это была победа артистки над режиссером.

После спектакля журнал «Театр и искусство» писал:

«Усилия режиссера не достигли цели. Мы услышали чарующий своей простотой и богатством интонаций голос, увидели так хорошо знакомое нам нервное, подвижное лицо с великолепными глазами, отражающими малейшие оттенки настроений».

Накануне Нового года театр Комиссаржевской показал петербуржцам две пьесы в один вечер: «Чудо странника Антония», как назвали по требованию цензуры пьесу Метерлинка «Чудо святого Антония», и А. Блока «Балаганчик».

Наиболее ярко и определенно театр Комиссаржевской выразил свою символическую направленность постановкой «Балаганчика».

Подготовляя к печати сборник своих «Лирических драм», Блок писал в предисловии к ним:

«Идеальный лирический поэт — это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания. А вся сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется, — души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, — разве можно описать всю эту сложность?

Имея все это в виду, я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы (Блок говорит о пьесах «Король на площади», «Незнакомка» и «Балаганчик»)… суть драмы лирические, то есть такие, в которых переживания отдельной души — сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, моральных или иных выводов я здесь не делаю».

Там, где автор не делает сам никаких выводов в своем произведении, это делают за него другие. И, таким образом, кажущаяся на первый взгляд безыдейность произведения превращается тоже в идею, причем в идею весьма реакционную — в идею «непротивления», в «идею сложенных на груди рук». И с этой скрытой идеей «Балаганчик» появился в театре

Комиссаржевской, в то время когда, по слову Горького, была'«необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке».

Естественно, что и вокруг «безыдейных» как будто пьес в те годы наступающей реакции развертывалась идейная борьба основных сил русской общественности. «Балаганчик» не был исключением.

Все посетители знаменитых суббот Крмиссаржевской, и прежде всего Блок, Белый, Городецкий, Сологуб, собрались в театре. Среди черных сюртуков и фраков в белом платье, как чайка, мелькнула Вера Федоровна, направляясь в свою ложу.

Синие холщовые полотнища закрывали почти всю сцену, оставив лишь немного места для декораций маленького бутафорского театрика, сооруженного на сцене. Вся театральная механика была на виду у зрителей: поднимались ли декорации балаганчика, залезал ли суфлер в свою будку, зажигали ли бутафоры свечи на сцене. Удары в большой барабан оповещали о начале действия.

Играла музыка, суфлер лез в свою будку, зажигал свечи, открывал тетрадь и подавал актерам первую реплику.

— Ты слушаешь? — раздавался голос со сцены.

— Да!

— Наступит событие!

Это говорили мистики. Они сидели за столом, вынесенным по замыслу режиссера почти к рампе и покрытым до пола черным сукном.

Сбоку на золотом стульчике за столом сидел Пьеро.

Испугавшись Коломбины, которую мистики принимали за смерть, они все, как по команде, пригибали головы к столу. Зрители видели в этот момент только туловища без голов и рук, сидящие за столом. Фокус был в том, что вместо актеров за столом были вырезанные из картона, разрисованные черной и белой краской туловища. Сами же актеры скрывались во время действия за этими разрисованными туловищами, показывая зрителям только головы и руки.

По замыслу Блока, на сцене появлялся время от времени и актер-автор. Он говорил, что за этот балаган на сцене он не отвечает, а кто-то невидимый оттаскивал за кулисы автора за фалды сюртука, чтобы он не мешал торжественному ходу пьесы.

Все действующие лица вели себя, как марионетки. Пьеро однообразно вздыхал, однообразно взмахивал руками, у него из головы брызгал клюквенный сок.

Это был спектакль-представление.

Уже во время действия часть публики начала заметно волноваться. Кто с любопытством, а кто и с насмешкой поглядывал в ложу, где сидели поэты-символисты. Когда же занавес опустился, страсти разгорелись. Поклонники Мейерхольда изо всех сил аплодировали, размахивали руками, кричали:

— Бра-во!

Враждебно настроенные зрители свистали и шикали. Тут было уже не до приличий: зал кричал, вопил. Охрипшими голосами противники пытались доказывать друг другу свою правоту.

— Это же великолепно! Ярко и свежо!

— А где идея, где? Я спрашиваю вас? А где пе-ре-жи-ва-ния?

— Мы пришли в театр! А это балаган какой-то!

Под крики, шум, аплодисменты торжественно удалились литераторы. Вера Федоровна безмолвно, растерянно, с сожалением смотрела, как беснуется толпа. Сияющий Сологуб подал ей руку, и они вышли из ложи.

В зале, погасили свет. Застучали молотками рабочие сцены, убирая декорации. Усталые капельдинеры с нетерпением ждали, когда толпа покинет зал.

Споры о спектакле продолжались и в вестибюле и на улице у подъезда театра.

— Поймите же, голубчик, — степенно уговаривал пожилой господин студента, — Мейерхольд сделал то, что написал автор. Ведь и содержание и характер пьесы отвечают такому решению?

— Так можно черт знает до чего дойти! — вмешался другой господин, шедший рядом. — Вон около меня сидели в театре молодые люди. Так они утверждали, что Блок написал символично о современности. Видите ли, Коломбина, оказывается, долгожданная и неосуществившаяся конституция! — Господин безнадежно махнул рукой, спрятал руки поглубже в карманы и ускорил шаги.

Втянутая в идейную борьбу, разворачивавшуюся вокруг созданного ею театра, Вера Федоровна терялась в путанице споров и событий, идей и выводов, искала, оглядываясь вокруг, твердой опоры и не находила.

Стоял сухой, морозный январь 1907 года. Стены домов, тумбы с афишами, фонари — все белело инеем, под ногами тоскливо хрустел снег. И на душе у Веры Федоровны было тоскливо, беспокойно. Она плотнее запахнула шубу, подняла высокий воротник, так что были видны только одни глаза, и с Офицерской повернула на Невский. Подгоняемые острым

холодом, прохожие бежали по тротуарам, скрывались в дверях магазинов, в подъездах домов, в вагонах трамвая. И в суете Невского Веру Федоровну продолжал беспокоить театр на Офицерской.

Вот она ставит пьесы по своему выбору. Об этих пьесах в литературных кругах говорят, как о новом направлении в литературе. Зрители видели «Гедду Габлер», «Сестру Беатрису», премьеру «Балаганчика». О постановках спорят: символисты хвалят, знаньевцы, с которыми она еще год назад была близка, ругают. Друзья ее суббот приходят на каждое представление, приводят своих друзей-эстетов. А галерка пустует, и без веселых, шумных студентов, которые всегда были ее вернейшими критиками, ее артистической совестью, в театре становится скучно, безлюдно.

Вера Федоровна вспомнила свой недавний и теперь — увы! — последний разговор со Стасовым. Она как-то в дни репетиций «Гедды Габлер» зашла к нему в библиотеку, куда нередко заходила в дни сомнений.

Она вспомнила, как молодо блеснули его глаза, когда он спросил ее:

— Хотите послушать старика? Слыхал я о ваших субботах, знаю, что собираетесь поставить «Гедду Габлер» и «Беатрису». И это после «Дачников», после «Детей солнца», «Бесприданницы»?! Уж вы поверьте мне, я на своем веку пересмотрел много «нового». У декадентов литературы и искусства всегда основным положением было то, что смысл и жизненная правда не обязательны для поэзии и искусства. Все их сочетания слов, речей — в литературе, все сочетания форм, линий, красок — в живописи — все лишено рассудка, логики. Но зато — «ново» и модно!

Пока вы ставили умные, правдивые пьесы, я был вашим зрителем. А вот теперь не хочется идти к вам в театр. А зачем же вы ушли от Горького? Затем, что Горький тянет влево, а ваши новые друзья — вправо! Не так ли?!

Она пыталась возражать. Но он продолжал говорить, не давая ей вставить слова, он хотел убедить ее огненным потоком своих мыслей:

— Нет уж, сударыня, выслушайте до конца критику, когда еще теперь встретимся! Был я недавно на выставке декадентов, собранных господином Дягилевым. И неужели вы полагаете, что этакую-то выставку, всю составленную из безумств и безобразий, мы обязаны считать верхом счастья и благополучия для нашего искусства, спасением его от случайных неудач или коренных невзгод! Что же, по-вашему, вне «Мира искусства» сейчас в России

никакого другого искусства не существует?! Никогда! У нас есть — вы слушаете меня? — есть масса людей, которые способны понимать в искусстве и находят у живописи много еще других задач, кроме барских париков, фижм и румян… Эти люди отводят место позначительнее и поважнее для искусства, и смотрят вдаль с упованием и надеждой, и готовят ему там задачи народные, общественные, такие, что потребны для масс и возросших Личностей! Мой совет вам? — будто отвечая на вопрос Комиссаржевской, спросил Стасов. — Бросьте ставить чепуху. Не это сегодня нужно России. Веру в свои силы надо поддерживать в народе, учить молодежь, возбуждать надежду на будущее…

«Как все просто было в тот день, — продолжала вспоминать Вера Федоровна. — Когда слушаешь таких людей, каким был Стасов, все кажется ясным и простым. А придешь в театр, поговоришь с Мейерхольдом, Бакстом, Блоком — и снова сомнения…»

После каждой репетиции Вера Федоровна задавала себе вопрос: где же тот путь, единственно верный, на котором оба — и артист и зритель — чувствуют себя счастливыми, поймавшими, наконец, Синюю птицу? В чем ошибка?

Терзаемая сомнениями, она напрасно вновь и вновь обращалась к вороху газётных рецензий на спектакли театра.

За деревьями ошибок и крайностей нового театра Комиссаржевской отдельные критики, защищавшие открыто или завуалированно уводящее от живой жизни искусство декадентов, видели шумливый и таинственный лес, где зачинался и вырастал, по их мнению, новый театр. И в то время когда сам Блок писал о «Балаганчике» Андрею Белому, представителю крайнего символизма: «Поверните проще — выйдет ничтожная декадентская пьеска не без изящества и с какими-то типиками — неудавшимися картонными фигурками живых людей», — критик Юрий Беляев вторил интеллигентам, которые старались подменить живую жизнь и борьбу за новую жизнь декадентской погоней за новыми направлениями в литературе и искусстве, пришедшими якобы на смену одряхлевшему и изжившему себя реализму.

«…Весь этот театр есть студия, — писал Беляев о театре Комиссаржевской. — Он явился вполне логически. Театр Станиславского сказал последнее слово реализма, и новое сценическое направление явилось ему на смену. Театр идеалистов — вот что такое театр Комиссаржевской. Мы присутствуем при интереснейшей ломке театральных кумирен, где только что курился фимиам и молодое горячее дело захватывает и увлекает. Конечно, Комиссаржевская, и только она

одна, могла быть во главе такого движения. Здесь она вдохновляется и вдохновляет. Не прежний театр случайных пьес, какой был у нее раньше, а именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному дарованию. Вопреки мнению прочих, не узнавших в артистке «прежней» Комиссаржевской, я увидел ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы».

Большую статью свою Беляев заканчивал вопросом:

«Что есть истина? Конечно, не театру решить этот вопрос. Но и театральное искание истины почтенно так же, как и всякое другое. Истина — это реализм, говорил театр Станиславского, это поющие и хлопающие двери, сверчки, вьюшки, звуки, запахи. Истина — это идеализм, говорит театр Комиссаржевской, это символика, пластика, стилизация….

Опыт с «Геддой Габлер» поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически «стилизовал» Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось».

«Ломка театральных кумирен» — под этим Беляев подразумевает отказ от реалистического театра — как нельзя лучше устраивала напуганных революцией

псе реакционеров, знаменем которых была суворинская газета «Новое время». Встав под знамена символизма, Комиссаржевская невольно оказалась в реакционном лагере.

К концу сезона Комиссаржевская включила в репертуар новую пьесу Леонида Андреева. Писатель нелегкой судьбы и безудержного пессимизма, он пришел в литературу с идеей высшей справедливости. Какое-то время Андреев отдавал этой идее свой немалый талант и изощренную фантазию. Вот этот ранний Андреев был близок Горькому и знаньевцам. Но, потрясенный разгромом первой русской революции, Леонид Андреев стал выразителем упадочнических, болезненных настроений некоторой части русского общества. В эти годы политической реакции многим жизнь казалась мрачной и бесцельной.

В новой пьесе Андреева с точным названием «Жизнь человека» писатель высказал свои взгляды с предельной ясностью: над человеком тяготеет злой рок, жизнь бессмысленна, борьба бесполезна, счастья нет, нищета, болезни, бедствия, горе, смерть — вечный и неизбежный удел человека.

Вступив в резкое противоречие с прежней своей верой в торжество высшей справедливости, Андреев отрекся от художественного реализма и, сблизившись с символистами, стал одним из крупнейших представителей его в русской драматургии.

Пьеса была приготовлена очень быстро, всего за двенадцать

дней. Первое представление ее состоялось на полгода раньше того, как, отдавая дань времени, ее показал Станиславский в Москве. В дневнике театра Комиссаржевской было записано:

«Вечер 22 февраля 1907 года. В первый раз «Жизнь человека». Начало в 8 ч. 35 м., окончание в 12 ч. 15 м. От публики послана Л. Андрееву приветственная телеграмма».

Отвечая на приветствие, Андреев писал Комиссаржевской:

«Сердечное спасибо за постановку «Жизни человека». Вещь трудная, и справиться с ней мог только молодой и смелый театр, как Ваш… Жаль только, что в «Жизни человека» я не дал возможности еще раз проявиться Вашему прекрасному таланту. Передайте мой привет и благодарность артистам…»

Пьеса наделала много шума и шла ежедневно до конца сезона.

Актеры и на этот раз были скованы трюками режиссера и потому не играли свои роли, а произносили текст. Но схематичность, даже кукольность действующих лиц была здесь как нельзя более уместна. Ведь вся пьеса, по замыслу автора, должна была показать схематично, в общих чертах, жизнь человека — от рождения до смерти. Представление и начиналось и кончалось выступлением Некоего в сером, олицетворявшего неизбежность Рока, Судьбы.

— Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом… с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь Человека!

Некоего в сером исполнял Бравич. Вера Федоровна смотрела спектакль из-за кулис. Закутанный в серые полосы брезента, Бравич сидел на стуле и ждал своего выхода. Некто в сером должен был произнести: «Тише! Человек умер!»

На лбу и на носу у Бравича сверкали капли пота.

— Жарко! — с раздражением проворчал он, пытаясь хоть немного высвободить себя из брезентовых одеяний.

Глаза у него злые — Вера Федоровна знает, что и роль и андреевская пьеса Казимиру Викентьевичу не нравятся, что он буквально страдает, когда ему приходится играть в таких постановках. Она смотрит на него ласково, не умея помочь. И когда наступает момент его выхода, она тихо поднимает руку, посылает артисту привет, как бы благословляя его. На мгновение в глазах Бравича зажигается ласковый, добрый свет. Но тотчас же глаза его становятся колючими, подбородок квадратным, неумолимым. И вот она уже слышит на сцене жесткий и потусторонний голос андреевского Некто в сером:

— Тише! Человек умер!

В постановке «Жизни человека» Мейерхольду помогал Федор Федорович Комиссаржевский. Он разрабатывал декорационные планы и делал макеты.

«Я думаю, — писал он впоследствии не без иронии в адрес Мейерхольда, — что если бы для репетиций было больше времени, постановка оказалась бы вымученной и бестемпераментной!»

В этом признании таилась большая доля правды.

С приходом в театр Комиссаржевской Мейерхольда один за другим стали покидать труппу актеры реалистического толка. Любопытно, что первыми отказались от экспериментов Мейерхольда В. Р. Гардин и самый молодой актер — Иван Артемьевич Слонов. Вера Федоровна была поражена.

— Я реалистический актер, — объяснил Слонов, — театр изменил направление — это его дело, но я себя изменить не могу и не хочу. Мистицизм, декадентство Всеволода Эмильевича, условные, символистические приемы мне чужды…

— Куда же вы отправитесь?

— В Омск.

— Вы хотите променять наш театр на провинцию?

— Что же делать! — смело отвечал Слонов. — Я актер русский, лучше играть русскую драму в провинции, чем западную декадентщину в Петербурге. Простите меня, — прибавил он, заметив страннопечальный и в то же время ласковый и внимательный взгляд Веры Федоровны, устремленный на него. — Но я не могу.

Вскоре ушел из театра еще один реалистический актер, рекомендованный Орленевым, — Илья Матвеевич Уралов, перешедший в Московский Художественный театр. За ними последовали и другие, не умевшие ужиться с Мейерхольдом, приладиться к новому направлению в художественной практике театра.

Конечно, Вера Федоровна предвидела отход некоторых актеров ее театра, но каждый новый случай пробуждал в ней сомнения, растерянность, недоумение, сожаление.

Когда-то, в часы такого смятения, она писала Бравичу:

«Ужас… в том, что я никогда не сумею начертать себе путь и идти по нему… не умею найти своей дорожки. Не то что не умею, я даже не понимаю, как можно держаться одного пути, когда их так много, когда положительно никто и ничто не может доказать тебе, что именно этот твой!»

Некоторое время Мейерхольд держал Веру Федоровну в твердом убеждении, что она стоит именно на своем пути. Уход реалистических актеров можно было считать закономерным.

Отрицательные отзывы печати, равнодушие публики к условно-символистическим постановкам — все это Вера Федоровна предвидела, и через это все она готова была пройти и шла с поднятой головой, уверенная в своей правоте и неизбежной победе.

Но в практической работе с крутым режиссером уверенность колебалась. На репетициях пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелисанда» Вера Федоровна уже вновь чувствовала себя «рыбой на песке».

Пьеса была переведена для Комиссаржевской Валерием Брюсовым. Мейерхольд перенес действие опять на небольшую площадку в середине сцены. Пол вокруг площадки был вынут, там помещался оркестр, исполнявший специально написанную для пьесы музыку. Со всем этим Вера Федоровна мирилась, но когда вопреки всему духу и романтическому строю метерлинковской пьесы Мейерхольд начал осуществлять и здесь принципы своего «нового театра», Вера Федоровна начала понимать, что и условно-символический путь не ее дорожка и «новый театр Мейерхольда» не ее театр.

Стоя перед актерами, глуховатым голосом, не терпящим возражения тоном Всеволод Эмильевич учил:

— Необходима холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования и плачущих актерских голосов. Никогда — напряженности и мрачного тона. Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего декадентские стихи…

Мейерхольд требовал немыслимого, невозможного — Комиссаржевской холодно чеканить слова! Комиссаржевской с ее вешним голосом, берущим в плен с первого звука, ею произнесенного, учиться у капель, падающих в колодезь!

Актеры молчали. В роли Пеллеаса выступал Александр Яковлевич Закушняк. Он начал сценическую карьеру в Полтаве в театре Мейерхольда, был его выучеником и тщательно следовал установкам режиссера. Вера Федоровна вынуждена была идти в одном тоне со своим партнером, но эта ломка всего своего артистического существа стоила ей очень дорого.

Лирической, трогательной драмы Пеллеаса и Мелисанды не получилось. Первое представление, состоявшееся в начале второго сезона — 10 октября 1907 года, повергло публику в недоумение. В зале царила простая обывательская скука, и отзывы печати были беспощадны:

«Г. Мейерхольд довел театр г-жи Комиссаржевской в

буквальном смысле до степени «Балаганчика», где актеры превратились в говорящих кукол и где на наших глазах гибнет своеобразное, задушевное дарование г-жи Комиссаржевской».

Так заключал отчет о спектакле журнал «Театр и искусство».

Театр Комиссаржевской был не одинок в своих поисках.

В театральных кругах много говорили о неудачных попытках Художественного театра осуществить постановки символических пьес. Помнили и о неоткрывшейся студии. Многие театральные критики понимали, что Мейерхольд толкал актеров не на переживания, а на представление. Нарушался главный принцип реалистического театра: «Театр прежде всего для актера и без него существовать не может».

Сейчас увидела это и Комиссаржевская.

ВЕСЬ ПРОЙДЕННЫЙ ПУТЬ — ОШИБКА

Немедленно после окончания спектакля, едва захлопнулась дверь за последним зрителем, началось заседание дирекции в составе В. Ф. Комиссаржевской, К. В. Бравича и Ф. Ф. Комиссаржевского.

Собрались в кабинете Веры Федоровны за запертой дверью. Вера Федоровна достала из несгораемого шкафа большую тетрадь — «Дневник Драматического театра» — и положила ее на стол перед Бравичем. Движения ее были неторопливыми.

— Конечно, каждое слово в дневнике надо обдумать. Поправляйте меня, господа! — заметила она, усаживаясь за стол против брата.

Несколько секунд длилось молчание. Затем, поборов волнение, Вера Федоровна твердо заявила;

— С тех пор как мы переселились на Офицерскую, наш театр был не чем иным, как лабораторией режиссерских опытов, и с этим, я думаю, пора кончить!

Вера Федоровна говорила открыто, чувствуя себя среди друзей, но волнения скрыть не могла.

— Не думайте, что наше экстренное заседание вызвано только сегодняшним спектаклем, — предупредила она. — Уже давно, еще летом после первого сезона, я начала сомневаться в правильности того пути, по которому идет театр… Нынешний спектакль только подтвердил все мои сомнения…

Видимо, ей все же трудно было принять решение и нелегко его объявить, но она овладела своим волнением и сказала:

— Театр должен признать весь пройденный путь свой ошибкой, а режиссер должен или отказаться от своего метода постановки пьес или же покинуть театр!

Бравич поморщился от слишком решительного тона Веры Федоровны и отодвинул от себя тетрадь дневника, как бы отказываясь записывать решение в такой форме.

Казимир Викентьевич был человек добродушный. Обладая огромным влиянием на Веру Федоровну, он почти никогда не пользовался им. В его отношении к жизни, по верному замечанию Блока, было «что-то обывательское даже», пока дело не касалось искусства. В вопросах искусства он становился вровень с Комиссаржевской по своей суровой требовательности к себе как художнику.

Будучи партнером Веры Федоровны, он был постоянно, подобно Строителю Сольнесу, земным человеком на сцене, в то время как она парила в небе. Земным, разумным был он и в дирекции, стремясь предотвратить, где возможно, поспешность выводов и резкость решений.

Заседание продолжалось недолго — спорить было, в сущности, не о чем, да и бесполезно.

Бывали в жизни Веры Федоровны часы или минуты, когда с особенной резкостью и как-то соседствуя проявлялись в ней две черты: пугливая неуверенность в себе и рядом упрямая, ревнивая властность. Она часто терялась в жизни, совсем как ребенок, широко раскрывала испуганные глаза или умоляюще складывала руки. А в то же время она часто диктовала свою волю так, как будто обладала высшею властью, способною изменить мир, и потому вправе требовать, чтобы все вокруг подчинялось ей одной.

Бравич знал, что в то же время достаточно ему или Федору Федоровичу сказать что-нибудь с предельной строгостью, чтобы Вера Федоровна растерялась и умоляюще сложила руки, готовая отступить. Но сегодня оба члена дирекции не могли не согласиться со всем тем, что говорила Вера Федоровна и что они записали в дневник.

Записанным же оказалось вот что:

«Декоративная сторона в нашем театре преобладает над актером, стесняет его, ограничивает его творчество. Связанные движения, движения не пережитые, строгий до монотонности, до механичности ритм ведут театр к театру марионеток, в тупик, где поджидает его смерть. Постановка «Жизни человека» убедила, что театр освобождается от этих недостатков, вступает на путь нового реализма, реализма мистического… В таком театре актер — первая величина, его индивидуальности, его духу должно быть отведено почетное место. Декорации — это только фон, освобожденный от всего внешнего, случайного, не мешающий актеру, не отрывающий от него зрителя… Сегодняшний спектакль показал, что у нас декорации, пластика и ритм не вытекают из внутреннего содержания драмы и актера, а убивают его. Зритель должен творить вместе с актером, а при наших постановках, которые становятся манерными, вычурными, претенциозными, этого быть не может».

Через день состоялось заседание художественного совета, на котором присутствовал Мейерхольд. Вера Федоровна повторила все, что говорила на заседании дирекции. Мейерхольд вспыхнул, вскочил со стула и спросил резко:

— Может быть, мне уйти из театра?!

Вера Федоровна промолчала. Да и что она могла ответить на

бестактный вопрос?!

Накануне Мейерхольд подготовил конспект доклада, в котором хотел показать, что он считает положительным в театре на Офицерской, какие постановки и чем ценны и, наконец, каким он видит театр Комиссаржевской в будущем.

Репертуар театра, по мнению Мейерхольда, был верным, а направление театра по содержанию и толкованию пьес — трагическим. Формой выражения эмоций оставались ритм языка и ритм движений. Расценивая театр Комиссаржевской как театр исканий, режиссер склонен был называть этот театр и театром актеров — сильных сценических индивидуальностей.

Мейерхольд признавал, что в прошедшем сезоне были неудачи, связанные с ненормальными условиями работы, главное из них — поспешность и разношерстность в составе труппы. Думая о будущем театра, он предполагал вести его в плане «трагедии, ритма и неподвижности в смысле простых и строгих выражений». Основой будущего репертуара считал пьесы Ибсена, Метерлинка, Верхарна, Ведекинда, Гамсуна, Софокла, Эсхила. Сологуба, Блока, Андреева и Белого.

Решительный тон выступления Комиссаржевской и сама постановка ею вопроса подсказали Мейерхольду: говорить сейчас пространно о прошлом и будущем не приходится. Главное сейчас для него — время. Надо выиграть время, чтобы исправить ошибки и найти что-то новое. Но говорить, объясняться все же приходилось именно сейчас: дирекция, совет ждали этого объяснения.

— Не могу согласиться с вами, Вера Федоровна, — начал Мейерхольд. — Для тревоги за дальнейшую судьбу театра нет оснований. «Пеллеас и Мелисанда» не есть начало новой стадии театра, но завершение определенного цикла исторически необходимой стадии театра, которая взяла свое самостоятельное начало в московской студии на Поварской.

Все молчали.

Мейерхольд решил защищаться до конца. Более всего возмутило его стремление театра к реализму, хотя бы и «новому».

— Реализм есть реализм, какие бы эпитеты вы ни добавляли к этому слову, — говорил он. — Напомню историю греческого драматурга — друга и соперника Эсхила. Он был изгнан из своей страны за то, что его трагедия, изображавшая гибель города, дала такое натуральное изображение народного бедствия, что зрители не могли удержаться от стенаний и слез. Он был наказан, как видите, за то, что его искусство было не очищением, а сентиментальной эксплуатацией сострадания зрителей… Если бы я жил тогда, я тоже подал бы голос за изгнание!

Страстность Мейерхольда действовала возбуждающе, и прения приняли бурный характер. Но Вера Федоровна молчала. В конце концов было решено изменить репертуар театра. В дневнике записали как решение художественного совета:

«Декоративное панно и примитивный метод постановок, которые довели нас до марионеточного театра, — все это должно быть оставлено».

Это было явное поражение Мейерхольда как режиссера, но он не понял этого и сам же предложил поставить «без живописи», как он выразился, переведенную им с немецкого новую пьесу Ведекинда под названием «Вампир».

— Хорошо, попробуем! — решила Вера Федоровна, явно не веря в новый опыт. Она чувствовала, что нужно было решительно покончить с ошибочным путем. Но свойственная ей деликатность побудила ее принять предложение режиссера.

Репетиции начались, но труппа отнеслась к пьесе недружелюбно, а режиссеры не могли осуществить постановку, не прибегая к прежним декорационным приемам. Работавший с Мейерхольдом как второй режиссер Федор Федорович Комиссаржевский правильно указывал:

— Изгонять надо не живопись, а неумелое ее решение. Сама живопись тут не виновата!

Расхождение между руководителями театра передалось всем работникам театра. Началось падение дисциплины. Созданные Верой Федоровной товарищеские отношения с сотрудниками, от режиссера до уборщиц, нарушились. В такой обстановке затаенного недовольства прошла «Победа смерти» Сологуба, поставленная в первый раз 6 ноября 1907 года. А через два дня Вера Федоровна назначила общее собрание труппы, на котором она прочла письмо, посланное ею Мейерхольду.

Вот что она писала ему:

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр и того, чего ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к которому вы шли все время, не считая таких постановок, в которых вы соединили принципы театра «старого» с принципами театра марионеток (например, «Комедия любви» и «Победа смерти»), К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, путь этот ваш, но не мой, и на вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: «Может быть, мне уйти из театра?!» — я говорю теперь: да, уйти вам необходимо. Поэтому я более не могу считать вас

моим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дел, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами. В. Комиссаржевская».

Дочитав артистам письмо, она сказала:

— Разумеется, все материальные обязательства до конца сезона по отношению к Мейерхольду будут нами выполнены.

Когда Вера Федоровна вышла, Бравич обратился к труппе с докладом, в котором отчетливо изложил историю театра за эти годы.

— Открытие Драматического театра четыре года назад было вызвано неудовлетворенностью Комиссаржевской как художника теми формами и условиями сценических постановок в широком смысле слова, формами внешними и внутренними, которые мешали, по ее мнению, проявлению свободного творчества. В первые два года не был найден тот репертуар, который в сценическом воплощении способствовал бы отрешению от тех форм, которые мешают проявлению свободного творчества.

Несмотря на то, что в зале присутствовали все актеры, стояла та особенная тишина, которая выдает не внимание к говорящему, а растерянность. Бравич на минуту замолчал и внимательно, зорко посмотрел на сидящих. Он хотел узнать, о чем думают они, его товарищи не только по сцене, но — на это он очень хотел надеяться — и идейные. С кем они сегодня: с Комиссаржевской или с Мейерхольдом? Но лица актеров были невозмутимы.

— В прошлом, 1906 году дирекция театра, познакомившись с художественными стремлениями Всеволода Эмильевича Мейерхольда и заинтересовавшись ими, предложила ему совместную работу, — продолжал Бравич. — Держась убеждения, что всякий художник должен быть свободным в своем творчестве, дирекция дала полную свободу действия новому режиссеру… Сезон был закончен в общем благополучно, однако на следующий, нынешний сезон часть актеров, недовольная новаторскими приемами режиссера, покинула театр, а труппа пополнилась артистами, ранее работавшими под режиссерством Мейерхольда в Тифлисе. В результате театр пришел в своих исканиях к постановке «Пеллеаса и Мелисанды». Постановка эта, как раньше «Гедда Габлер» и «Балаганчик», оказалась ошибочной и показала, что путь, выбранный Мейерхольдом, в дальнейшем своем развитии неизбежно приведет к театру марионеток.

Останавливаясь на попытке Мейерхольда уйти от «живописного» метода постановок к «скульптурному», как сам Мейерхольд выразился, Бравич констатировал, что и этот метод ведет, по сути дела, к тому же театру кукол.

— Полагая, что в нашей труппе есть сторонники методов Мейерхольда, — заключил Бравич свое выступление, — я от имени дирекции прошу их найти в себе мужество сказать об этом нам и оставить театр, чтобы не мешать театру дальше.

Со стороны Веры Федоровны, конечно, было наивно полагать, что Мейерхольд, так активно проводивший в жизнь свои творческие планы, уступит без борьбы поле боя. Покинув театр, он обратился к Комиссаржевской через газету «Русь» с письмом:

«С осени 1906 года, состоя режиссером Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской и участвуя до последнего времени в заседаниях художественного совета при театре, я никогда не был в принципиальном разногласии ни с В. Ф. Комиссаржевской, ни с другими членами совета. Поэтому совершенно неожиданным для меня явились следующие события.

8 ноября труппа получила оповещение о назначенном экстренном собрании ее на следующий день без объявления предмета совещания.

9 ноября за два часа до собрания я получил от В. Ф. Комиссаржевской письмо…

На собрании В. Ф. Комиссаржевская прочитала копию посланного мне письма, а К. В. Бравич сделал доклад, в котором подробно развил все то, что кратко сказано в письме.

Вопрос о внезапно для В. Ф. Комиссаржевской и в особенности для меня выплывшем разногласии во взглядах на задачи театра оставляю в стороне. Но то, что В. Ф. Комиссаржевская пригласила меня выйти из состава труппы среди сезона, и форму, которую она для этого избрала, считаю несогласными с правилами театральной этики. Удаление из состава труппы среди сезона кого-либо из ее членов может быть вызвано лишь неблаговидными поступками его.

Кроме того, мотивы, приведенные в письме В. Ф. Комиссаржевской, совершенно не соответствуют истине: еще на последнем заседании художественного совета я заявил — и со мной соглашались, — что путь к театру марионеток не мой путь. Очевидно, В. Ф. Комиссаржевская руководствовалась не столько «принципиальными» соображениями, сколько соображениями иного порядка, о которых она предпочла умолчать…

Чувствуя себя оскорбленным столь некорректным поступком В. Ф. Комиссаржевской, приглашаю ее к суду чести.

Судьями с моей стороны будут Ф. К. Сологуб и О. В. Фридлиб, которым и прошу В. Ф. Комиссаржевскую сообщить имена своих судей».

Газету «Русь» с письмом Мейерхольда принес в театр кто-то из актеров. Но Вера Федоровна уже знала, что ей придется

защищаться теперь не только от Мейерхольда, но и перед общественностью. Вот когда недоброжелатели начнут поносить театр на Офицерской еще злее! Она растерялась лишь в первую минуту. А потом рассердилась и написала две записки.

Сообщая об открытом письме Мейерхольда, одну она послала Ариадне Владимировне Тырковой, писательнице, хорошо знавшей театр, актеров и Мейерхольда; другую — присяжному поверенному Александру Карловичу Вольфсону.

Посыльный вернулся с ответом от судей Комиссаржевской. Вера Федоровна вызвала Бравича, Федора Федоровича и прочла им свое письмо в газету.

«Открытым письмом в газете «Русь» Вс. Э. Мейерхольд, чувствуя себя оскорбленным, пригласил меня к суду чести. Спешу заявить, что я принимаю его приглашение и что судьями с моей стороны будут Ариадна Владимировна Тыркова (Вертежский) и присяжный поверенный Александр Карлович Вольфсон.

Отвечать же ныне на возводимые на меня Вс. Э. Мейерхольдом обвинения, о которых он говорит в открытом письме, я не считаю возможным и предоставляю рассмотрение всего инцидента избранному нами суду чести».

— Мне кажется, что ответ лучше послать в газету «Товарищ». Ее читают многие артисты, литераторы. Как вы думаете?

Газетная шумиха, разговоры знакомых, обсуждение конфликта актерами мешали спокойно работать. А именно сейчас, когда финансовые дела требовали не менее двух новых постановок в месяц, Вера Федоровна особенно нуждалась в спокойствии, ей надо было беречь душевные силы.

В конце ноября Комиссаржевская рассталась и с заместителем Мейерхольда — Р. А. Унгерном, который заявил, что согласен с режиссерским методом Мейерхольда.

Наконец двадцатого декабря третейский суд объявил свое решение. Обвинение Мейерхольда против Комиссаржевской признавалось неосновательным. Поступок Комиссаржевской суд считал основанным на соображениях принципиального, творческого порядка, а форму, в которой Комиссаржевская объявила Мейерхольду о прекращении совместной работы, не оскорбительной.

Мало-помалу страсти улеглись, все снова вошло в рабочий ритм. Обязанности режиссера взял на себя Федор Федорович. Измученная событиями Вера Федоровна решилась не без колебаний на поездку с труппой в Америку. Незадолго до нее там побывал на гастролях с группой артистов П. Н. Орленев. Говорили, что орленевская труппа выступила в США с большим успехом, а о сборах уж и говорить не приходится. Устроитель

американских гастролей Орленева предложил свои услути и Комиссаржевской, суля ей успех и богатые сборы.

Сезон кончили сразу после рождественских праздников и начали готовиться в путь. Брали с собой минимум декораций и костюмов. Молодые актеры радовались — далекая Америка казалась сказочной страной, а путь в эту страну увлекательным путешествием. Их не смущало, что они не знают ни английского языка, ни обычаев чужой страны.

Наконец перевели в Нью-Йорк аванс за аренду театра и туманным зимним утром отплыли на пароходе из Лондона. Долго еще после того, как скрылась из виду земля, стояли на палубе, ежась от холодного ветра и тихо переговариваясь.

На пятые сутки пути, ночью, Вера Федоровна проснулась от странного ощущения, что в дверь кто-то стучит. Она испугалась, но звяканье стаканов на умывальном столике, колебание стены, к которой она прислонилась, подсказали, что это качка. Все яснее слышалось, как ревет море, визжит ветер. Ее пугало одиночество, узкая каюта казалась клеткой. Вера Федоровна поспешно оделась и с трудом добралась до салона. Все качалось. Она села на диван, держась за его спинку. Горел свет, но не было ни души.

Неожиданно в дверях салона появился седой человек. Цепляясь за кресла, он подошел к роялю, откинул крышку, сел и начал играть. Мощная бетховенская мелодия летела навстречу буре. Вера Федоровна закрыла глаза и вся отдалась во власть музыки, забывая, что там, снаружи, их подстерегает опасность.

— Вот таким должно быть искусство! Чтобы с ним — ничего не страшно! — громко сказала она.

Пианист посмотрел на незнакомую маленькую женщину и продолжал играть.

Прошло еще несколько дней в пути. Как-то вдруг сразу на горизонте выросли высокие колонны небоскребов, казалось, что они стоят в воде. На палубе выстроились люди, чемоданы, сундуки.

Взглянуть на Нью-Йорк вышла и Вера Федоровна. Свежий ветер нес горьковатый запах городской гари. За кормой появились чайки. Пассажиры бросали в океан кусочки хлеба, а белые чайки на лету, у самой воды, подхватывали их. Птицы были такие же, как в Ялте и Севастополе. Ей стало веселее и не так одиноко перед лицом нового, громадного и непонятного города.

В таможне чиновники долго осматривали содержимое сундуков и чемоданов. Когда сели в машину и назвали шоферу адрес гостиницы, было уже темно. Ехали долго то по темным и мрачным улицам, то по ярко освещенным, где справа и слева бежали машины. Такого множества машин русским артистам еще

не доводилось видеть: казалось, сама земля бежит вслед за сотнями колес. Кружилась голова.

Огни реклам метались снизу вверх и справа налево. Перед гостиницей, что-то выкрикивая на разные лады, бегали мальчишки-газетчики. Они так настойчиво предлагали прохожим газеты, что отвязаться от них можно было, только купив номер. Свет, грохот, крики поразили русских актеров, привыкших к спокойным тихим улицам России.

Никто из участников поездки не знал тех своеобразных условий американского образа жизни, с которыми пришлось русской труппе столкнуться. Все театры были в руках синдикатов антрепренеров, ведших друг с другом ожесточенную борьбу, жертвами которой становились актеры.

Комиссаржевская сняла театр, принадлежавший Шубертам. Они были антрепренерами жены и партнерши Орленева, известной артистки Аллы Назимовой. Театр находился на Бродвее, аренда его стоила дорого, поэтому пришлось и билеты продавать по высокой цене. Как выяснилось позже, это была большая ошибка. Театр сразу лишился демократического и самого отзывчивого зрителя рабочих кварталов и районов, где проживали русские эмигранты.

Комиссаржевская привезла в Америку «Бесприданницу», «Дикарку», «Огни Ивановой ночи», «Детей солнца», «Бой бабочек». Начинать же гастроли решили «Норой». И это было, пожалуй, второй ошибкой. Любимица американской публики Алла Назимова была мало известна в России, но американцы называли ее «величайшей русской актрисой». Назимова играла Нору. Газеты подали это случайное репертуарное совпадение как вызов Комиссаржевской их любимице.

И все же «Нора» прошла успешно. Публики собралось достаточно, после спектакля зал шумно и долго аплодировал, журналисты, публика устремились за кулисы. Поздравления то на жестком быстром английском языке, то на русском слышались отовсюду. Вера Федоровна, усталая, но довольная, принимала посетителей, благодарила за внимание. И в глазах Бравича и Комиссаржевского она читала: «Успех!», «Успех!»

Но надо было знать Америку! Утро началось неприятностью. Многие газеты бранили русский театр за игру и постановку, сравнивали Комиссаржевскую с Назимовой, отдавая явное предпочтение последней. Были и добрые рецензии. Корреспондент «Evening Journal» писал о Комиссаржевской так:

«Она самая большая актриса в настоящее время в Нью-Йорке. Она одна из великих актрис мира. Не заставляйте ее ждать признания, как ждала Дузе. Профессора драматических

университетов, ведите своих учеников и сами идите учиться в русский театр».

Газета «Evening Journal» называла Комиссаржевскую сестрой Дузе. А журнал «Mail» писал:

«Удивительный голос Комиссаржевской звучал так и лицо ее было так выразительно, что мы, не понимая языка, понимали ее».

Американские друзья, которых оказалось много после первого же спектакля, объяснили Вере Федоровне, что в Америке всегда по любому поводу громко кричат, бранят и хвалят любое дело, чтобы казаться беспристрастными.

И после второго, третьего, пятого спектаклей был успех, но материальные дела театра становились все хуже. Сборов не хватало, чтобы заплатить за аренду помещения и актерам. Комиссаржевская недоумевала, почему театр полон зрителей, а доход невелик. Решили ехать в провинцию. Но Шуберты и здесь остались на высоте «американской деловитости». Они поставили Комиссаржевской условие ехать в провинцию по их маршруту, что означало играть в тех городах, где у Шубертов были свои театры.

В провинции знавших русский язык было очень мало, и театр наполовину пустовал. Только в университетском Нью-Хавене Вера Федоровна вздохнула легко. Сборы были полные, встречи со студенческим зрителем и на сцене и после спектаклей напомнили ей родную Москву, Харьков, Петербург. Нью-хавенские студенты всячески чествовали Комиссаржевскую, возили по городу, засыпали ее цветами.

Во время поездки Комиссаржевская и Бравич познакомились еще с одним театральным обычаем — выпуском фальшивых билетов. Вернувшись в Нью-Йорк, Федор Федорович взял на себя контроль над кассой и без труда выяснил, что и кассир театра и антрепренер бессовестно обкрадывали гастролеров.

Переезды из города в город, постоянные заботы о сборах, волнения из-за непонимания некоторыми американцами русского театра, нервный ритм американской жизни — все это утомляло актеров. Вера Федоровна решительно отклонила новые гастроли в Вашингтон, Чикаго, Сант-Луис, Питсбург.

Прощальный спектакль в Нью-Йорке собрал русских эмигрантов, и театр, как и на первом спектакле, был полон. Вере Федоровне устроили овацию, поднесли адрес со множеством подписей. Венкам и цветам не было счету.

Перед отъездом русских актеров к Вере Федоровне в номер пришел корреспондент газеты «Globe». На его вопрос, какое впечатление произвела на русскую артистку Америка, Комиссаржевская ответила:

— Русскому человеку Америка кажется странной. Усталым от

деловой жизни американцам чуждо искреннее искусство, заставляющее чувствовать и мыслить, им нужны только зрительные восприятия.

Такое впечатление вынесла не одна Комиссаржевская. Артисты ее театра тоже заметили, что американцев увлекают выстрелы на сцене, эффекты, фокусы куда больше, чем тонкая, полная внутренних переживаний жизнь Норы. В американских театрах любят представления, подобные цирковым.

Блеск во всем — вот идеал американцев. Потому и об актрисе Комиссаржевской одна из газет писала так:

«Что это за актриса, которая ходит в простых платьях, не надевает на себя бриллиантов и играет в простой обстановке?!»

Незнакомство Америки с русским бытом удивляло актеров. Так, один из управляющих шубертовским театром спросил Федора Федоровича:

— О сэр! Верно ли, что у вас в России круглый год зима? А какие шубы носят у вас, медвежьи?

Вера Федоровна поспешила покинуть Америку, которая не дала ей ни новых интересных знакомств, ни чемоданов с долларами. И, только оказавшись на пароходе, она почувствовала себя свободно и независимо.

Сойдя в Шербурге на европейскую землю, Комиссаржевская радовалась, как ребенок. Отдохнув несколько недель за границей, она вернулась на родину.

В первые дни прекрасного петербургского августа Вера Федоровна принялась за дело. Прежде всего она представила собравшейся после летнего отдыха труппе нового режиссера — Николая Николаевича Евреи-нова. Комиссаржевская не оставила поисков новых форм в искусстве, потому и людей для своего театра обычно искала среди новых, молодых еще актеров, литераторов, режиссеров. Драматург, композитор, историк и теоретик театра, Евреинов в то время только начинал свою режиссерскую деятельность. Лишь год назад он создал по собственной идее «Старинный театр», которым и руководил как режиссер.

Он вошел в сопровождении Веры Федоровны в фойе театра, где собралась вся труппа, изящно раскланялся, сел за маленький столик и начал беседу. Говорил он отлично, горячо, даже страстно. Вера Федоровна наблюдала, как принимают актеры нового режиссера. Режиссер нравился. Бледное одухотворенное лицо, шапка непокорных волос, необычно высоко подстриженных, напоминали старинный портрет молодого человека времен Рафаэля.

Евреинов говорил в это утро о плане постановки новой пьесы

Габриеля Д'Аннунцио «Франческа да Римини». Ему удалось, чертя жестами воздух, представить и длинные одежды дам XVI века, и манерность обращения их с высокородными мужьями и пажами, и многое другое из быта старой, прекрасной Италии.

В дальнейшем Евреинов должен был поставить «Саломею» Оскара Уайльда.

Комиссаржевскому было поручено заново приготовить «Пеллеаса и Мелисанду».

Начались репетиции.

В первые два года существования театра Комиссаржевской Федор Федорович в повседневной жизни театра не участвовал. Конечно, он бывал в зрительном зале, за кулисами, беседовал о театральных делах с сестрою, но фактически участие его сводилось к тому, что он был пайщиком театра.

Однако, как и Вера Федоровна, он обожал своего отца и был его сыном не только физически. И для Федора Федоровича отец был учителем, другом, источником сил и вдохновения. Так что и для Веры Федоровны Федор Федорович явился не просто братом, как другой брат, Николай Федорович, но братом по духу, симпатиям и устремлениям.

Привлечение Федора Федоровича к постановочной работе в помощь Мейерхольду стало его режиссерской школой. Как режиссер Комиссаржевский оставался дилетантом. Так и характеризовала его театральная критика, отмечая, однако, что декорации и костюмы являются его сильной стороной Этот особенный талант Федор Федорович уже проявил при постановке наделавшей много шуму пьесы Леонида Андреева «Черные маски». Для фантазии и изобретательности постановщика она предоставляла широкий простор и неисчерпаемые возможности: средневековые замки, башни, рыцарские одеяния, герцог неведомой страны Спадары Лоренцо, его свита, слуги, горбатый шут, маскарадные костюмы и, наконец, маски — маски, изображающие человеческие страсти, характеры друзей и слуг Лоренцо. Все это — то в блеске праздничных огней, то в зареве пожара, то во тьме среди черных масок, пожирающих огонь!

Из всех фантастических произведений Леонида Андреева «Черные маски» по количеству нагроможденных ужасов являются самой изощренной и самой непонятной из пьес символических Но, как известно, содержание всякого художественного произведения полностью развивается уже в сознании читателя или зрителя. Не удивительно, что каждый находил что-нибудь для себя и в аллегорическом тумане костюмов, декораций, световых эффектов и отрывистом таинственном диалоге.

Главное лицо в пьесе, герцога Лоренцо, играл Бравич,

передавая в меру естественно и правдиво и путаницу мыслей при нашествии масок, и безумие, и встречу со своим двойником. Дворецкого герцога играл Александр Авельевич Мгебров; все остальное множество гостей, масок, призраков досталось актерам третьего положения и любителям, игравшим «на разовых», то есть не служивших в труппе.

Сын генерала, артиллерист по образованию, Мгебров, находясь в Тифлисе, сблизился с кружком социалистов-революционеров и повел агитацию среди солдат. В ноябре 1905 года молодой офицер и превосходный агитатор вывел свою минную роту на улицы для защиты рабочих от казаков, усмирявших восставших. Его арестовали.

Отцу удалось взять сына на поруки, как будто психически больного, и отправить его в Норвегию. В Христиании Мгебров поступил было в университет, но весной 1906 года встретился с гастролировавшим здесь Орленевым, который увлек юношу на совершенно иной путь. Получив театральное крещение у великого русского актера, Мгебров вернулся в Петербург, поступил на частные театральные курсы, а затем, пройдя трудный конкурс, был принят в труппу Художественного театра.

Когда Комиссаржевский пригласил Мгеброва после ухода Мейерхольда в свой театр, обещая роль Пеллеаса в новой постановке метерлинковской пьесы, молодой артист с восторгом принял приглашение.

Пока рампа стояла стеною между юношей и артисткой, влюбленность его не выходила за пределы всеобщего трепетного, детского, почти благоговейного поклонения. Но вот однажды, в пору страстного увлечения безумствами героев Достоевского, Мгебров был на концерте в Павловске. Напротив него сидели какие-то люди и среди них — женщина с нервным, бледным лицом и глубокими мерцающими глазами

«Настасья Филипповна!» — мысленно воскликнул юноша, вспомнив героиню романа «Идиот», и вдруг догадался, что перед ним Комиссаржевская.

Это действительно была Вера Федоровна. Влюбленные глаза поклонников, неотрывно следившие за нею, где бы она ни появлялась, уже не пробуждали в ней даже простого любопытства. Но Мгеброву в этой безмолвной встрече почудилось какое-то мистическое предзнаменование, и Комиссаржевская перестала быть для него только актрисой.

Настоящее знакомство состоялось, когда принятый в труппу артист явился к Вере Федоровне. Неотразимый оратор, Александр Авельевич смутился, говорил не то, что нужно было, рассказывая о себе, об Орленеве, наконец вовсе уже перестал понимать, что

происходит, и встал прощаясь.

Нетрудно представить себе, с каким волнением ждал Мгебров после нескольких общих считок репетицию с участием Веры Федоровны.

Так как днем репетировал Евреинов «Саломею», репетиции Комиссаржевского начинались вечером. В фойе зажигались свечные канделябры, артисты усаживались вокруг большого стола, говорили тихо, как сам Федор Федорович.

Эстет с головы до ног, эстет всегда и везде, окруженный повсюду, и дома и в театре, книгами, гравюрами, красивыми вещами, Федор Федорович с вдохновением взялся за постановку «Пеллеаса и Мелисанды», стирая с нее все следы работы Мейерхольда.

Тон, каким произнесла Вера Федоровна уже первые слова своей роли, новый ее партнер ощутил, как чужой, холодный, вымученный. Сказывалась недавняя работа с Мейерхольдом — слова, произносимые отрывисто, действительно падали у нее, как «удары капель в колодезь». На второй вечер, не считаясь с тоном Комиссаржевской, Мгебров пошел своим путем, путем Пеллеаса и Мгеброва, соединившихся в единое начало безмерной любви к Мелисанде — Комиссаржевской.

Возбуждаемый все более и более воздействием произносимых слов, Мгебров достиг высшей степени увлечения в сцене у башни, когда Пеллеас целует золотистые волосы Мелисанды. Страстный порыв партнера захватил Комиссаржевскую, и неожиданно для себя самой она отвечала ему так же страстно и нежно, вдруг превращаясь в живую, необыкновенную, великую Комиссаржевскую.

Однако на другой день, перед началом репетиции, Вера Федоровна отвела Мгеброва в сторону и смущенно сказала:

— Александр Авельевич, вы читали вчера очень хорошо, но это, понимаете ли, не совсем то, что написано у Метерлинка и что нужно мне. Ваш Пеллеас слишком романтичен, и это сбивает мою работу над ролью… Мне кажется, что Пеллеас должен быть другой, вы его еще не нашли… Надо искать вам, искать глубже, ищите, прошу вас!

Мгебров собственными усилиями и с помощью партнеров начал переделывать своего стихийно возникшего Пеллеаса. Близилась генеральная репетиция. Мгебров уехал из города искать в одиночестве среди лесов и полей нового Пеллеаса.

И он нашел его где-то в заброшенном парке, под окном старинного, покинутого владельцами особняка. Счастливый, как победитель, артист нарвал охапку осенних веток с золотыми листьями и поздно вечером, возвратившись в Петербург, тотчас

же отправился к Вере Федоровне. Было уже около часу ночи, когда он позвонил у парадной двери. Девушка, вышедшая на звонок, испугалась растрепанного, возбужденного гостя, его выпуклых светлых глаз, блистающих счастьем, но все же впустила.

Вера Федоровна вышла, просто, по-домашнему одетая, с наспех заколотыми волосами, бледная, испуганная, безмолвная. Мгебров бросился к ней, протягивая осенний букет.

— Вера Федоровна! Вера Федоровна, наконец-то я нашел…

Строгим взглядом и движением руки она остановила его порыв и медленно проговорила:

— Мгебров… что вы со мной сделали?

В ужасе и недоумении он смотрел на нее.

— Вы пропустили генеральную репетицию!

Этот беззвучный голос не требовал объяснений, предоставляя виновному казнить себя самому. Но, понимая, что делалось в душе юноши, Вера Федоровна слабо улыбнулась и протянула ему руку в знак прощения. Она не умела быть жестокой.

«Случай этот запал в мою душу на всю жизнь, — вспоминал много позже Мгебров, — и он дал мне могучее осознание душевной красоты той, в духовную власть которой толкала меня жизнь. С этого момента я полюбил ее навсегда».

Поступок артиста был тем более ужасен, что на другой день труппа выезжала в Москву, где театр Комиссаржевской начинал свой сезон 1908/09 года.

Новые постановки театра — «Франческа да Римини», «Пеллеас и Мелисанда», «У врат царства» Гамсуна — прошли первый раз в Москве. Спектакли открывались тридцатого августа «Норой», затем прошли «Сестра Беатриса» и «Строитель Сольнес». Уже сам подбор пьес для Москвы говорил о том, что, хотя Комиссаржевская и разошлась с Мейерхольдом, она по-прежнему вся в поисках нового репертуара и не хочет мириться с медленно изживающим себя натурализмом.

Семнадцатого сентября, в день именин Веры Федоровны, театр показал «Дикарку». День этот совпал с пятнадцатилетием сценической деятельности Комиссаржевской.

День семнадцатого сентября можно, пожалуй, сравнить с татьяниным днем или троицей — так широко праздновала Россия день именин Веры, Надежды, Любови и Софьи. И не удивительно поэтому, что вся Россия знала, что семнадцатого Вера Федоровна Комиссаржевская именинница.

С утра в адрес театра «Эрмитаж», где шли спектакли театра Комиссаржевской, начали поступать поздравительные телеграммы, письма.

Актеры собрались задолго до начала спектакля. Путь от уборной на сцену они усыпали розами. Взволнованная и прекрасная в своем простом русском наряде, она прошла, легко и бережно ступая по живым цветам, и все, стоявшие по сторонам ее пути, гордились и любовались ею. В партере, ложах сидела вся театральная Москва. Кончился третий акт, но занавес не закрывался. Началось чествование артистки.

На сцену вышел сияющий Бравич. Он прочитал адрес от товарищей Веры Федоровны по сцене. Его сменила А. А. Яблочкина. Лавровый венок, переданный Комиссаржевской, был признанием солнечного таланта артистки домом великого Щепкина — Малым театром.

От Художественного театра тепло приветствовали «Чайку русского театра» Книппер-Чехова и Леонидов. Потом появились на сцене венки от театра Корша, от редакций журналов. Начали было читать приветственные телеграммы, но их оказалось так много — более 600, что пришлось прекратить. После спектакля в уборную к Комиссаржевской друзья, знакомые и совсем незнакомые несли цветы, подарки, горячие слова благодарности.

В Москве труппа Комиссаржевской пополнилась еще одним актером. В противоположность Мгеброву Владимир Афанасьевич Подгорный был тихий, даже робкий, нетребовательный человек. Товарищи любовно и нежно звали его Чижиком.

Когда ему сказали: «Сегодня приди к нам в театр, Вера Федоровна хочет познакомиться с тобой и поговорить», он волновался еще более, чем Мгебров при первом знакомстве с нею.

Он пришел в назначенное время, вечером, в «Эрмитаж» и с тоскою оглядел в зеркало свой костюм, рост, прическу, лицо. Провожавший его А. П. Зонов, один из старых режиссеров театра, постучал в дверь уборной Комиссаржевской и представил гостя. Вера Федоровна в большой черной шляпе встала из-за маленького столика, протянула руку, сказала: «Здравствуйте!»

«Она произнесла «здравствуйте» своим непередаваемым голосом, обращенным непосредственно ко мне, — рассказывает Подгорный, — и я почувствовал, что, в сущности, после этого «здравствуйте» и говорить больше нечего, все ясно, надо только ежедневно приходить в театр, и репетировать, и играть спектакли».

Так оно и случилось. Вера Федоровна, дав оправиться гостю, спросила:

— Вы хотите служить у меня в театре?

— Да! Очень!

— Ну что же!.. Весь вопрос в бюджете, но, — улыбаясь, сказала она, — я думаю, что мы сойдемся, я уверена, что

сойдемся. Да? Вы уже служите у меня?

— Служу, если вы разрешаете!

Так обрел еще один счастливый человек постоянную радость видеть почти ежедневно эту необыкновенную женщину и актрису, работать с нею, жить возле нее, думать о ней.

Подгорный, начинавший свою театральную жизнь в театре-студии Станиславского, и Мгебров знали друг друга ранее. Вскоре они открыли в театре Комиссаржевской еще одного безмолвного рыцаря Веры Федоровны — Алексея Николаевича Феона. Он пришел в театр на Итальянской еще в 1905 году, прямо из театрального училища, где занимался в классе В. Н. Давыдова, и сразу занял первое положение, сыграв в «Чайке» Треплева. Судьба одарила его хорошим голосом, и впоследствии, увлекшись опереттой, он стал отличным опереточным артистом и режиссером.

Так создался вокруг Веры Федоровны рыцарский триумвират, молчаливый, покорный, молитвенный и готовый на любой подвиг для своей Прекрасной Дамы.

В Петербурге театр Комиссаржевской открылся первого октября известной пьесой Кнута Гамсуна «У врат царства». За день до того эту же пьесу Гамсуна показал Александринский театр в постановке Мейерхольда. Эта первая постановка нового режиссера и была для Мейерхольда, по свидетельству его биографа Н. Д. Волкова, «в известном смысле продолжением театра на Офицерской и потому, как пьеса для дебюта, была не совсем удачной… Неудачно было и то, что на другой день после премьеры в Александринском театре этой же пьесой открывался первого октября театр В. Ф. Комиссаржевской, и, конечно, для критиков, особенно враждебно настроенных к режиссуре Мейерхольда, предоставлялась широкая возможность для всяческих умозаключений и полемических сравнений. Так оно и было».

В результате всех этих сравнений и умозаключений победа оказалась на стороне театра Комиссаржевской, где пьесу ставил А. П. Зонов, старый работник театра. Постановка же Мейерхольда, по свидетельству Теляковского, «была встречена печатью, что называется, в ножи», а у широкой публики и вовсе не имела успеха.

У александринцев главные роли играли сам Мейерхольд и М. А. Потоцкая; у комиссаржевцев — Бравич и Вера Федоровна.

Личное соревнование с Потоцкой, выступавшей в той же роли Элины, по общему признанию, было не меньшим торжеством Комиссаржевской. Вся печать была на стороне «прежней Комиссаржевской», на стороне Элины, в лице которой «вернулась

к нам замечательная русская артистка, два года пребывавшая в летаргическом сне». Глядя на Элину, вспоминались Беатриса, Марикка, Магда, Лариса, от лица которых Комиссаржевская защищала свободу и справедливость.

Успех вселял новые надежды. Теперь с особенным подъемом вся труппа готовилась показать «Саломею» О. Уайльда. На постановку пьесы, в которой видели уже «гвоздь сезона», не жалели ни денег, ни труда. Ту же «Саломею» стал готовить и Мейерхольд для спектакля в Михайловском театре в пользу Театрального общества.

Несмотря на то, что текст пьесы уже был разрешен цензурой и спектакли были объявлены: у Комиссаржевской — двадцать восьмого октября, в Михайловском — третьего ноября — премьеры не состоялись ни там, ни тут. Утром дня премьеры Комиссаржевская получила приказ градоначальника о запрещении спектакля, как оскорбляющего религиозные чувства русских людей. Вскоре стало известно, что на запрещении пьесы настаивал Синод.

Святейший правительствующий Синод, управлявший всеми вопросами религиозных культов, был всегда проводником идей монархизма, божественного происхождения царской власти, идеологом православия и гонителем всех иных религиозных культов. Политическое значение Синода было поднято Победоносцевым, поставившим его и над цензурой, и над министрами, и над царем как верховный авторитет.

Вмешательству Синода русское искусство было обязано сожжением многих книг, снятием с выставок ряда картин, недопущением на сцену крупнейших произведений драматургии, в том числе «Власти тьмы» Л. Толстого. Запрещение «Саломеи» было логическим продолжением политики Победоносцева, осуществляемой его последователями в сфере литературы, науки и искусства. Скорее надо удивляться наивности Веры Федоровны, надеявшейся на разрешение этой пьесы, после того как цензурные и полицейские противодействия попыткам обновить репертуар привели театр к неизбежной катастрофе.

Двери театра были закрыты. На дверях было вывешено объявление об отмене спектакля. Взволнованные, потрясенные актеры, театральные рабочие сошлись на сцене театра в безмолвном ожидании решений дирекции о дальнейшей судьбе театра. Члены дирекции собрались в квартире Веры Федоровны. Перед ними стоял тот же вопрос: что делать дальше?

— Закрыть театр, — сурово предложил Бравич. — Будем смотреть здраво. Кроме «Саломеи» и «Королевы мая», у нас нет пьес, которые могли бы поправить денежные дела театра. В

создавшейся обстановке я не вижу другого выхода из положения… Во всяком случае, разумного выхода! — добавил он с несвойственным ему раздражением.

Всегда сдержанный и снисходительный, он редко выходил из себя. Но если уж нервничал Бравич, значит положение действительно оборачивалось трагедией.

— «Ванька Ключник», «Госпожа Смерть», «Дочь Артабана», «Праматерь» — все наши последние постановки не собирают и половины зала. Впрочем, публику здесь винить не приходится…

Вся история развития Драматического театра Комиссаржевской подготавливала этот критический момент. С самого основания своего театра Комиссаржевская стремилась ставить и играть пьесы, которые представлялись ей наиболее прогрессивными, отвечающими духу времени и ее мятущейся душе. Она хорошо понимала, что репертуар — «сердце театра». И потому в сезон 1905/06 года готовилась показать пьесы: «Мужики» Раймонда, «Голод» Юшкевича, «Ткачи» Гауптмана, «Дурные пастыри» Мирбо.

Но цензура запретила ставить эти пьесы. Чтобы продержаться до конца сезона, Комиссаржевская в отчаянии принимала к постановке пьесы слабые и в идейном и в литературном отношении. Так появились на сцене «Крик жизни» Шнитцлера, «Другая» Бара, «На пути в Сион» Шолома Аша. Эти пьесы с точки зрения цензуры имели достоинства — они были безвредны, но увы… театру Комиссаржевской они не принесли ни славы, ни денег, ни удовлетворения.

В поисках нового репертуара, воплощающего чаяния демократии, Комиссаржевская обратилась к современным писателям и поэтам. Она искренне верила, что символисты идут «к новой жизни творчества и к новому творчеству жизни».

«Видите ли вы грядущего нового человека? — ибо мы должны преображать жизнь», — не раз задавала она этот вопрос своим друзьям — А. Блоку, Вячеславу Иванову, Ф. Сологубу, В. Брюсову. И она ставила «Балаганчик», «Жизнь человека», «Победу смерти», словно слепая, не видя, что эти пьесы говорят только о крушении надежд и жизни. Ей же, жизнеутверждающей и борцу по натуре, чтобы жить в искусстве, была нужна еще надежда на будущее, нужна была правда и в жизни и в искусстве.

Среди людей, любящих талант Комиссаржевской, жалеющих ее, были такие, кто сурово предостерегал и негодовал. А. В. Луначарский писал в эти годы:

«С глубоким убеждением скажу, что Комиссаржевская служит дурному делу, что, с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогресса театра, она на самом деле безвинно

способствует его декадентству».

В таком своем качестве театр Комиссаржевской, по мнению Луначарского, не мог привлечь «новую, свежую публику, ту, при соприкосновении с которой оживет драма, оживет сцена».

Луначарский был прав. Теперь в этом окончательно убедилась и Комиссаржевская. Ее театр потерял демократического, рабочего зрителя. А буржуазный зритель и эстетствующая молодежь предпочитали открывающиеся один за другим новые театры, вроде «Старинного театра» Евреинова, который уводил их в средневековье Запада, или «Кривого зеркала» Кугеля и Холмской — театра преимущественно пародийного и развлекательного.

Бравич и актеры понимали безвыходность положения. И все же Вера Федоровна решительно запротестовала:

— Все верно, господа! Но мы не можем выбросить товарищей на улицу в середине сезона. Надо держаться до весны во что бы то ни стало!

С глубоким и горьким вздохом она объявила свое решение:

— Возобновим пьесы нашего прежнего репертуара: «Дикарку», «Родину», «Бесприданницу», «Огни Ивановой ночи»… Делая это, отказываясь от поисков новых путей в искусстве, пусть только на время, я изменяю себе как художнику… — прибавила она и не могла продолжать дальше. Слезы залили ее бледные щеки. — Пойдемте к труппе, нас ждут.

Актеры встретили сообщение Веры Федоровны с искренней признательностью. Все понимали ее состояние и стремились как могли выразить свое сочувствие, благодарность и любовь.

Снова появились в городе афиши со знакомыми названиями пьес Островского, Зудермана, Потапенко. И снова, как в былые времена, у кассы театра на Офицерской с раннего утра выстраивалась очередь за билетами.

Кугель писал: «Сон декадентщины кончился!»

Но в действительности ни шумные овации, ни полные сборы, ни хвалебные рецензии, ни тем более поздравления «с возвращением на прежний, настоящий путь» — ничто не могло вернуть Веру Федоровну на прежние, домейерхольдовские позиции. Наоборот, в ней зрело совсем новое решение.

Об этом решении она говорила и то лишь однажды только брату:

— Новый театр возможен только с новыми людьми. Их надо воспитывать. Театр закрою, всю себя посвящу созданию школы драматического искусства. Чтобы создать новый театр, нужна совсем особенная школа и при ней маленький театр с хорошей труппой… Главное — школа. Но пока об этом — никому ни слова.

Я еще ничего не решила.

Последний спектакль этого последнего сезона был и торжественным и грустным. Вера Федоровна играла в сотый раз шедшую на петербургской сцене «Нору», играла полубольная, только что встав с постели. Среди публики уже ходили слухи о том, что театр не возобновится, что Вера Федоровна уезжает в большую гастрольную поездку по Сибири. И публика в каждом антракте, вызывая артистку, оглашала зал просьбами:

— Не уезжайте!

— Возвращайтесь!

Студенты читали адрес, из публики подносили цветы, какие-то подарки, по щекам Веры Федоровны текли беспрерывно слезы и не от выражения любви и преданности, а от той душевной драмы, последний акт которой совершался в ее душе.

Такой же страстный искатель сценической правды и нового в искусстве, Константин Сергеевич Станиславский писал спустя четверть века после ухода Комиссаржевской из жизни в своей книге «Моя жизнь в искусстве»:

«Изведав в театральном деле все пути и средства творческой работы, отдав дань увлечения всевозможным постановкам по линии историко-бытовой, символической, идейной, изучив формы постановок различных художественных направлений и принципов — реализма, натурализма, футуризма, статуарности, схематизации, с вычурными упрощениями, с сукнами, с ширмами, тюлями, всевозможными трюками освещения, я пришел к убеждению, что все эти средства не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его творчество. Если прежде, производя свои изыскания в области декорационных и иных постановок, я приходил к выводу, что наши сценические возможности скудны, то теперь я должен признать, что все оставшиеся сценические возможности исчерпаны до дна.

Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист. Но мне так и не удалось найти для него тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе… Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон».

Говоря об искусстве актера, который создает искусство театра, вспомнив Комиссаржевскую, которая силою своего таланта создала Магду, Ларису, Нору, Варю, ставших знамением целой эпохи русского общества, Станиславский утверждает:

«…Процессы актерского творчества остаются *в своих природных естественных основах* (курсив мой. — *В. Н.*) теми же для новых поколений, какими были для старых. А между тем

именно в этой области чаще всего вывихивают и калечат свою природу начинающие артисты.

…Мы знаем на основании пережитого, не на словах и не в теории только, что такое вечное искусство и намеченный ему самою природою путь, и мы знаем также на основании личной практики, что такое модное искусство и его коротенькие тропинки… Опасно совсем сбиться с основного пути, по которому с незапамятных времен шествует вперед искусство. Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору».

В творческой жизни гениальной артистки были моменты, когда она сходила с основного пути, были на ее пути и тропинки и тупики. Но здоровое чутье художника в конце концов вовремя подсказывало ей необходимость вернуться на главную, основную дорогу искусства. Именно поэтому Комиссаржевская так решительно и твердо разошлась сначала с Александринским театром, а потом и с Мейерхольдом.

ИСПЫТАНИЕ ЛАВРАМИ

Готовясь к большой поездке по России в 1909 году, Комиссаржевская писала брату:

«Смотреть на поездку будущего сезона, как на неизбежное в материальном отношении, я не хочу и не могу. Провинция была для меня до сих пор средством. В этой поездке она должна быть целью. Я ездила туда всего лишь с желанием набрать денег для моих художественных целей. Незаметно образовалась какая-то связь.

Родилось желание показать не только образы, созданные в различных стадиях работы, но и самое дорогое — работу последних лет, работу театра».

И поэтому в репертуар отчетной поездки по России она включила некоторые постановки своего театра — «Сестру Беатрису», «Нору», «Строителя Сольнеса» — и решила заново поставить «Юдифь» и «Хозяйку гостиницы».

Веру Федоровну мучили угрызения совести за то, что она не отчиталась до сих пор перед провинцией, которая с такой щедростью предоставляла средства для ее художественных целей.

И вот, как будто искупая вину, Вера Федоровна решила прежде всего показать свой театр самым далеким, самым глухим, самым отчужденным окраинам России.

Это был художественный подвиг, приведший в ужас эстетствующих друзей Комиссаржевской.

Часть труппы — артисты А. Н. Феона, В. А. Подгорный, А. А. Мгебров, В. О. Тизенгаузен, Н. И. Любавина — выехала на неделю раньше Веры Федоровны и встречала ее уже в Иркутске.

Когда в окне подходившего к перрону экспресса мелькнуло знакомое лицо, все направились к вагону. Бледная, закутанная в соболью шубу, Вера Федоровна стояла среди чемоданов, корзинок, коробок и огромных увядших уже букетов цветов, наполнявших купе каким-то печальным запахом.

А на столике перед окном лежали пузырьки с лекарствами, нарядные коробочки с порошками, и было ясно, что Вера Федоровна больна. Она жаловалась на острые боли в ушах.

Между тем через день должна была идти «Дикарка» для первого выхода Комиссаржевской. Огромными афишами был заклеен весь город, и над кассой театра висел аншлаг: билеты все проданы.

В гостиницу вызвали врачей. Хирург объявил, что, может быть, придется прибегнуть к трепанации черепа.

— Как же я буду играть без черепа? — превозмогая боль, пыталась шутить больная. — Послезавтра спектакль!

— Послезавтра играть вы не будете, — сурово сказал врач.

— Не начать вовремя — значит провалить всю поездку, — переходя на тот же суровый, деловой тон объяснила Вера Федоровна. — Моя болезнь — для публики причина неуважительная, а вот срыв первого же спектакля поколеблет доверие к нашему театру… Играть я буду, — решительно заявила она и по-детски просительно заметила врачу: — А уж вы, голубчик, постарайтесь, чтобы я поправилась.

И Вера Федоровна не изменила своего решения. За кулисами смотрели на артистку со страхом. Она с трудом держалась на ногах, в антрактах без конца пила маленькими глотками холодный черный кофе. Взволнованные артисты думали о том, как бы не пропустить реплику, не запутаться в мизансценах с больной Комиссаржевской, почти не веря в благополучный исход вечера.

А сама Вера Федоровна вышла на сцену лукавой, задорной, совсем юной Дикаркой, заразительно хохочущей и шаловливой. Она увлекла партнеров неожиданными интонациями, темпом своей игры и заставила всех забыть о том, что происходило за кулисами.

Успех был громадный, доверие к театру подтверждено, и наутро оказалось возможным отложить назначенные в дальнейшем спектакли, объявив о болезни Комиссаржевской.

За четыре месяца — с февраля по июнь — Комиссаржевскую смотрели Иркутск, Омск, Томск, Красноярск, Чита, Харбин, Владивосток, Верхнеудинск, Хабаровск, Челябинск, Ново-Николаевск и снова Иркутск.

Гастроли Комиссаржевской почти в каждом городе становились событием. Об этом пишет в своих воспоминаниях о Вере Федоровне писатель Лев Никулин:

«Ощущение события большого общественного значения явилось у нас, когда в городе появились афиши о гастролях Комиссаржевской. Это было политическое событие в годы реакции, мы это поняли по злобным заметкам в черносотенных газетах, по угрозам черносотенцев, по афишам, сорванным чьей-то подлой рукой. В афишах этих были названы четыре пьесы: «Нора», «Бой бабочек», «Юдифь» и «Бесприданница».

Труппа отдыхала только во время перегонов от города до города. Утомляемые переездами и спектаклями, актеры поздно вставали, шли на репетиции, отдыхали два-три часа, затем снова театр, и снова спектакль, требовавший нервного напряжения.

Не везде были или оказывались свободными местные театры,

и играть приходилось где случится: в клубах, в плохо отапливаемых помещениях. Во Владивостоке играли в цирке: в маленькой уборной, пахнущей лошадьми, одевались и гримировались все вместе, отделивши мужчин и женщин балаганною занавеской. Прямо на арене наскоро выстроили маленькую сцену, и здесь Комиссаржевская играла Дикарку, Ларису, Нору, Магду, Гильду, играла, по отзывам товарищей, как никогда.

В Верхнеудинске на спектакле, происходившем в каком-то сколоченном из досок театре, все дрожали от холода, за кулисами сидели в шубах и решили второй спектакль из-за холода отменить.

Когда администратор объявил в антракте об этом и предложил зрителям получить обратно деньги за проданные уже билеты, в зале поднялся неописуемый шум, крики, в которых ничего разобрать было нельзя. Затем на сцену, перелезая через рампу, поднялись местные меценаты в шубах и шапках. Они объяснили, что публика не допустит отмены спектакля, а найдет другое помещение для второго спектакля.

Вера Федоровна была растрогана и объявила делегатам:

— Хорошо, мы будем играть — ищите теплое помещение.

На другой день в местном клубе играли «Бесприданницу». Было даже жарко, светло, удобно, и актеры играли с особенным подъемом при победном настроении зрительного зала, отстоявшего бессмертную «Бесприданницу» для заброшенного в тайге города.

Комиссаржевская чувствовала, какую большую и редкую здесь радость искусства приносили артисты своею игрою, и она играла, отвечая на любовь благодарного зрителя.

Когда с гитарой в руках Комиссаржевская запела романс Ларисы, все — и те, кто слышал ее первый раз, и артисты, знавшие уже каждую фразу, интонацию романса, — были захвачены тревожащим, страстным, непередаваемо искренним голосом Комиссаржевской.

Вернувшись к прежним своим ролям, Вера Федоровна играла их с новым, часто необыкновенным подъемом, точно стремилась доказать, что вопреки всяким страхам и опасениям критиков и театралов Мейерхольд не только не убил, не искалечил, но просто даже и не коснулся ее таланта. С первого выступления в Иркутске и до последнего в этой поездке — в Казани вдохновение не покидало великую артистку, несмотря на усталость и большие неудобства, от которых иной раз опускались руки.

Не всегда находилась сносная гостиница даже для нее, а остальным актерам приходилось искать себе пристанище у

местных жителей, разбиваясь на группы.

В одну из таких групп объединились Мгебров, Подгорный и Феона. Они договорились жить вместе.

Неопределенное положение больной Веры Федоровны, тоскливое, вынужденное ничегонеделанье в чужом городе, холодные, пустые комнаты случайного пристанища с железными кроватями и бревенчатыми стенами не могла скрасить даже светлая, сверкающая льдом и снегом, нетронутая сибирская зима.

В дни болезни Веры Федоровны началась для ее верных рыцарей особенная жизнь. Как в трехстворчатом зеркале, Вера Федоровна отражалась в ней новыми, романтическими и необыкновенными сторонами своей личности. Люди ведь только притворяются взрослыми и всегда серьезными. В действительности же наедине с собой большинство остается детьми до конца жизни.

«Она стала нашей дамой, мы же ее верными рыцарями, — вспоминает А. А. Мгебров, — и каждый по-своему, каждый в своем роде установил даже особый ритуал поклонения».

Чтобы не было ревнивых обид и горечи, ритуал включал в себя безмолвное соглашение о разделении дней дежурств каждого. И Вера Федоровна самым строгим образом придерживалась этого распределения во все недели гастрольной поездки.

В эти дни она являлась такой, какою каждый по образу своей собственной мечты желал ее видеть. Зная, что Александр Авельевич Мгебров любит природу, Вера Федоровна в дни его дежурств надевала белые платья, и тогда вдвоем они отправлялись за город на большие прогулки. Наступала очередь Алексея Николаевича Феона — Вера Федоровна встречала его в красных, ярких одеждах и предлагала проводить ее куда-нибудь в старинный монастырь или к развалинам древней крепости.

В дни же, принадлежавшие Владимиру Афанасьевичу Подгорному, Вера Федоровна оставляла юношу у себя и просила его читать или рассказывать что-нибудь. Подгорный был хрупким и нежным, его большие глубокие глаза звали к раздумью. Его утомляли и длинные прогулки, и сильный шум, и резкий разговор. Он любил тишину и молчание, знал наизусть чуть ли не всего Пушкина. Встречаясь с ним, Вера Федоровна отдавалась его настроению, становилась задумчивой и тихой. Подгорный часто страдал головными болями, и тогда Вера Федоровна укладывала его на диван и заботливо ухаживала за ним.

Так рядом с большим театром для широкой публики возник маленький «театр для себя».

И так продолжалось до последнего дня гастролей. В Иркутске

Вера Федоровна распустила труппу, назначив встречу в Петербурге в первые дни августа.

Подгорный проводил ее до Казани, где ей предстояло сыграть несколько спектаклей с местной труппой. Сборы в Сибири шли на покрытие долгов и содержание труппы. Гастроли в Казани, во время происходившей там сельскохозяйственной выставки, должны были обеспечить личные нужды артистки, ее лечение и поездку за границу.

В Самаре Вера Федоровна перешла на пароход, и сутки до Казани были ей коротким отдыхом. Она почти не выходила из каюты, чтобы избавиться от любопытных и влюбленных глаз, везде и всюду узнающих артистку.

Гастроли в Казани прошли с полным успехом. Но антрепренер уверял, что сборы все же не такие, на которые он рассчитывал.

Вера Федоровна растерянно спрашивала у Подгорного:

— Что делать? Понимаете, он просит уступить, говорит, что четыреста рублей от спектакля ему платить тяжело, я разорю его. Как быть?

Тихо и твердо Владимир Афанасьевич сказал ей:

— Не уступайте — это обычная антрепренерская уловка… Все знают, как вы добры… Не уступайте, иначе какой был смысл ехать сюда…

На следующий день она встретила своего советчика веселая и счастливая, как именинница:

— О, я была тверда! Я даже не ожидала от себя, что могу быть такой непреклонной… Вот смотрите!

И она высыпала из сумочки на бархатную скатерть круглого гостиничного стола кучу золотых монет.

— Теперь будем делить, — пропела она, прочнее усаживаясь за стол и уставляя столбиками золотые десятирублевки. — Это мне на лечение, это — на дорогу, это — на платье, это — Оле, это — долг.

Владимир Афанасьевич проводил Комиссаржевскую до Москвы, и отсюда она отправилась за границу, где провела полтора месяца.

Вероятно, уже в Париже, куда Вера Федоровна заехала на свадьбу своего брата Николая Федоровича, произошла крупная размолвка с братьями, съехавшимися на семейное торжество. Поводом для размолвки были, конечно, новые планы Веры Федоровны на будущее, не устраивавшие Федора Федоровича как режиссера. Во всяком случае, возвратившись в Петербург, Вера Федоровна отправилась не в свою квартиру, в доме братьев, а явилась к Мгеброву растерянная и удрученная.

— Александр Авельевич, у меня нет крова… примите меня…

Мгебров жил в одиночестве в огромной квартире, так как родные его оставались еще в Норвегии на летнем отдыхе. Он был счастлив возможностью дать приют великой артистке. Он обошел с нею всю квартиру, предлагал выбрать любую комнату. Она выбрала самую маленькую и самую отдаленную.

Вскоре привезли ее вещи. Она раскладывала их, скользя, как тень, мимо раскрытых картонок и чемоданов, иногда вдруг останавливалась посреди комнаты, словно не зная, что делать дальше. И так, задумавшись, она стояла несколько минут.

О чем она думала в эти минуты? О том, что за долгую жизнь не построила себе собственного угла? Вряд ли. Она рождена была не для семейного уюта; уютное милое гнездо разлетелось уже при первой же ее попытке бороться за свои права.

Александр Авельевич видел, что гостья его переживает какую-то душевную драму. Он боялся спрашивать, в чем дело, чтобы не казаться навязчивым, но стал еще предупредительнее и деликатнее.

Вера Федоровна пробыла у Мгеброва около месяца. Все это время по нескольку раз в день она уходила в театр и вела там бесконечные переговоры о поездке с новым составом труппы, о репертуаре, который пополняется двумя новыми постановками.

Еще во время пребывания Веры Федоровны на отдыхе труппе дано было распоряжение готовить к постановке трагедию Геббеля «Юдифь» и комедию Гольдони «Хозяйка гостиницы». На восьмое августа в верхнем фойе театра была назначена репетиция. Собравшиеся нетерпеливо ожидали появления Комиссаржевской.

Она вошла в фойе неожиданно, быстро, молодо, веселая и приветливая, в летнем голубом костюме и черной шляпе со страусовыми перьями.

От нее веет парижским изяществом, и чувствуется, как самой ей приятно быть хорошенькой, приветливой и изящной.

— Отдохнула прекрасно. Чувствую теперь себя молодой, — отвечает она на вопросы товарищей. В руках у нее портфель — в нем и «Юдифь», и эскизы костюмов, и деловые бумаги.

Она весело, с обычной дружественной простотой объявляет себя антрепренером предстоящей поездки.

Маршрут уже известен — Закаспийский край с остановками во всех крупных попутных городах, начиная от Москвы.

Затем раздаются роли новых постановок, распределяются роли старого репертуара между новыми исполнителями. Комиссаржевская играет заглавные роли — Мирандолины и Юдифи.

Заканчивая беседу с режиссерами А. П. Зоновым и

Комиссаржевским, Вера Федоровна просит прийти в театр вечером для совместной работы нового члена труппы — Михаила Семеновича Нарокова.

Впервые за всю почти сценическую жизнь Веры Федоровны в составе труппы не было Бравича. Казимир Викентьевич принял, наконец, приглашение Малого театра и уехал в Москву.

В Нарокове Комиссаржевскую привлекла не только его театральная внешность — крепкая, сильная фигура, смелый, решительный жест, глубокий, красивый, низкий голос, выразительные, умные глаза. Она видела Михаила Семеновича не только в роли Несчастливцева, но и в тонких психологических пьесах Чехова. Артист играл всегда сдержанно, но уверенно, умел видеть и, пропустив виденное через страстную мысль и чувство художника, создавал образы, которые зрители помнили много лет спустя. Он весь стоял на земле — крепко и уверенно — и этим напоминал Вере Федоровне Бравича. И главное — Михаил Семенович, не отрываясь от жизни реальной, беспрестанно искал нового на сцене.

Летом 1909 года Нароков работал в воронежской труппе. Здесь он и получил письмо от Комиссаржевской. Она предлагала ему принять участие в ее гастрольной поездке по России и Дальнему Востоку. Комиссаржевская писала, что работы будет, правда, много, но работа интересная. Те пьесы и роли, которые перечисляла Вера Федоровна, были по душе Михаилу Семеновичу. К тому же в ее труппе играли многие актеры, которые служили с Нароковым в Тифлисе. Привлекало и другое: «искателем жемчуга» называли Комиссаржевскую ее товарищи по сцене, работать с таким большим мастером было и интересно и лестно. Нароков ответил согласием и в августе приехал в Петербург.

Театр на Офицерской показался артисту «храмом», в котором богом был — увы! — не актер. Хозяевами в нем продолжали себя чувствовать художники, портные, переводчики.

Первое знакомство с Верой Федоровной произошло на следующий же день по приезде. И модная черная шляпа, и изящный костюм, и ласковый любопытный взгляд больших глаз Веры Федоровны, ее простое задушевное «здравствуйте» отозвались искренней симпатией в душе Михаила Семеновича. Первое впечатление от театра сгладилось очарованием самой Комиссаржевской.

Репетиции в театре шли утром и вечером.

Утром Вера Федоровна репетировала «Юдифь». Работа над пьесой продвигалась медленно. Символические приемы, которыми Комиссаржевская иногда пользовалась, обнаруживали

не только последствия работы с Мейерхольдом, но всю ту же неукротимую жажду уйти от устаревшего натурализма.

Создавая образ Юдифи, она хотела показать Юдифь героическую, искреннюю, а образ в целом получался надуманным.

Вера Федоровна понимала это, и сомнения терзали ее. И потому часто после дневной репетиции, когда все актеры расходились домой, она просила Нарокова остаться в театре, чтобы еще и еще раз пройти ту или иную неудавшуюся сцену. Иногда она так уставала от хлопотливого дня, что виновато просила Нарокова:

— Михаил Семенович, голубчик, поедемте ко мне домой. По дороге хоть немного отдохнем.

Много лет спустя Нароков так вспоминал эти репетиции:

«…Мой большой монолог вызвал у Веры Федоровны внутренний бунт.

— Все это не то, Михаил Семенович! — вскрикнула она. — Поймите, что подлинно трагическое — это любовь и смерть…

…Она взяла у меня из рук роль и стала ее читать.

Увлеклась, глубокий мелодичный голос зазвучал величаво, глаза вдохновенно засияли».

В непрерывной работе и хлопотах промелькнул август. За несколько дней до гастролей Вера Федоровна согласилась сыграть со своей труппой «Родину» в новом большом театре в Озерках. Случилось так, что и на этот раз, как и пятнадцать лет назад, весь день лил дождь. В театр явились только дачники, и многие места в ложах и партере пустовали. И хотя, как всегда, был успех, цветы, аплодисменты, — Комиссаржевской было грустно.

После спектакля устроитель его принес Вере Федоровне гонорар Она спросила:

— А какой сбор?

— Я не покрыл и расходов, — уныло отвечал он.

— Возьмите эти деньги, — сказала она, возвращая пачку. — Сегодня я играла бесплатно!

Двадцать восьмого августа труппа выехала в Москву. И там без отдыха продолжались репетиции. Гастроли начались восьмого сентября «Родиной», а семнадцатого Москва увидела «Юдифь».

Работа над трагедией Геббеля создала новый и волей судьбы последний подъем в театре Комиссаржевской. Трагическая роль Юдифи не вполне удалась Комиссаржевской. Но театр показал Ассирию и Иудею, красивые и остроумно разработанные, разнообразные костюмы, колоритные типы ассирийцев. Вся эта театральность потребовала от участников огромного напряжения,

так как число актеров в труппе было ограниченно и многим приходилось играть в спектакле несколько ролей и даже помогать рабочим сцены.

Мгебров вспоминает, что он в течение одного вечера играл три роли, несколько раз переодевался и, главное, перекрашивался то в желтый, то в коричневый цвет. Играл же он полуобнаженный, прикрытый плащом, так что красить приходилось и плечи и грудь. Но, работая с Комиссаржевской, никто не спрашивал, сколько часов он должен работать, и все работали сколько могли и работать любили.

Примером же для всех оставалась Вера Федоровна.

С первых же выступлений Комиссаржевской эта большая гастрольная поездка по России, начиная с Озерков и Москвы, чем дальше, тем больше и чаще принимает характер прощания с городами, людьми, театром.

На Рижском вокзале в Москве Вера Федоровна простилась с братом. Федор Федорович оставался режиссером у Незлобина: Протягивая руку Бравичу, Вера Федоровна не сказала ни слова, но оно было бы и лишним, они давно уже умели общаться друг с другом взглядами, не нуждаясь в словах.

Казимир Викентьевич поднес к губам руку Веры Федоровны. Она взглянула на склонившуюся голову верного друга и невольно подумала: «Время никого не щадит. Будто и не было тех пятнадцати лет, а нестареющий герой сцены поседел». Казимир Викентьевич, держа в своих руках теплую руку Веры Федоровны, вдруг вспомнил, как давно, еще в Озерках, он впервые почувствовал нежность этих рук. И ему показалось, что не было никогда недоразумений, обид, разбитых идолов и поисков новых. Все так же прекрасна эта рука, все так же печальны и радостны эти громадные беспокойные глаза, так же тих и глубок ставший таким родным голос великой артистки. И в том, как поцеловал ее руку Казимир Викентьевич, Вера Федоровна почувствовала благодарность за это безмолвное прощание.

Так прощаниями началась последняя артистическая поездка Комиссаржевской по России. Необычайный успех сопутствовал артистке и на этот раз. Повсюду гастроли ее театра являлись большим событием в театральной жизни. Толпы народа встречали и провожали артистов у театрального подъезда. Каждое представление проходило под непрерывные аплодисменты, в каком-то праздничном настроении и в театре и за кулисами.

Газеты писали о спектаклях, рассказывали о Комиссаржевской. Вера Федоровна выходила на вызовы с усталой, как будто прощальной улыбкой, а за кулисами то и дело

пила маленькими глотками холодный черный кофе. С этим черным кофе в серебряном, с красной эмалью подстаканнике постоянно дежурила за кулисами камеристка Веры Федоровны. В антрактах, направляясь в уборную, Вера Федоровна проходила мимо выстроившихся коридором артистов, гостей все с той же улыбкой, и взгляд ее, скользивший по лицам аплодировавших ей товарищей и поклонников, был затемнен грустью какого-то большого, невысказанного решения.

Пребывание театра в Риге совпало с гастролями Павла Николаевича Орленева.

И Комиссаржевская и Орленев, несомненно, были близки друг другу по духу. Для обоих сцена была не целью, а средством воздействия на людей во имя их счастья, справедливости, правды и любви. Несомненно также, что они стремились к общению друг с другом, но встречались они редко, от случая к случаю. Мешали этим встречам бесконечные гастрольные поездки Орленева и его непомерная гордость, под которой, однако, таился простой, добрый товарищ, остроумный и приятный собеседник.

Преданнейший ученик Орленева Мгебров, узнав о том, что Павел Николаевич в Риге, немедленно разыскал его. Орленева он нашел в жалком номере захудалой гостиницы. Бутылки разбросаны по всей комнате. Орленев находился в состоянии страшного запоя. Александр Авельевич просидел у него полдня и покинул с тоскливым недоумением: почему же эти двое дерзновенных мечтателей не объединены одним общим порывом, одной мыслью, великим желанием помочь друг другу в благородной борьбе за свое искусство, за свои идеалы?

В тот же вечер Александр Авельевич рассказал Вере Федоровне о своей встрече. Рассказ потряс артистку.

— Во что бы то ни стало устройте мне встречу с ним. Это необходимо…

Мгебров переговорил с Орленевым. Ясно, тот был рад желанию Веры Федоровны встретиться с ним, он даже перестал пить и, видимо, ждал дня и часа, который назначит Комиссаржевская. Наконец она вручила маленькую записку Мгеброву для передачи Орленеву: «Буду у вас завтра в восемь вечера».

С утра Мгебров навестил Орленева. Павел Николаевич был весел и приветлив, горел неподдельным вдохновением и искренностью. Он с юмором говорил о своих неудачах, но твердо и серьезно рассказывал о своем проекте Народного театра — театра для крестьян и мастеровых.

Ровно в восемь раздался стук в дверь. Вера Федоровна вошла светло и празднично, как в храм, даже в этот невеселый, угрюмый

номеришко. И вдруг Орленев, точно он очутился на сцене при поднявшемся занавесе, неожиданно и невероятно преобразился, входя в какую-то роль. Он начал как-то по-актерски хвастливо рассказывать о своих успехах, о своих путешествиях, о поклонении публики… Все было нелепо, неискренне, глупо. Через полчаса, не сказав почти ни слова, Вера Федоровна встала и холодно простилась с ним.

Мгебров пошел проводить ее. Он улучил мгновение и заглянул в номер: Орленев сидел, опустивши голову, с лицом, отражавшим невыносимое страдание, но вдруг опять простой и милый.

По дороге домой Вера Федоровна сказала своему спутнику:

— Орленев — конченый, человек!

И более не прибавила ни одного слова, будто произошло что-то непоправимое, невозвратимое. Ей казалось смешным отвечать на бурный поток упреков в жестокости, нечуткости, непонимании, которыми осыпал ее Мгебров всю дорогу. Она шла в храм к первосвященнику со своими верой и сомнениями, а увидела провинциального актера, соблазняющего гимназистку.

Спускаясь вниз по каменным ступеням избитой лестницы гостиницы, Вера Федоровна безвозвратна укрепилась в своем решении создать школу нового актера. И весь дальнейший путь ее через Вильну, Варшаву, Лодзь, Киев, Одессу, Кишинев до Харькова был путем испытания этого решения лаврами.

Три дня сходила с ума Вильна, поклоняясь своей Золотой красавице. Всю труппу поместили в превосходном Гранд-отеле. Спектакли шли в новом большом городском театре. Старый театр, где прошла артистическая юность Комиссаржевской, стоял рядом, как полузабытое прошлое. Но именно здесь, в Вильне, Вера Федоровна устраивает чтение новой символистской пьесы Пшибышевского «Пир жизни» и вопреки мнению большинства решает ставить драму. Труппа недоумевает: что это — возвращение к сомнениям, продолжение поисков?

В Варшаве Комиссаржевская дает шесть спектаклей в Большом казенном театре. Газеты восторженно приветствуют артистку и ее труппу; в то время как правительственный театр стремился русифицировать край, Комиссаржевская, включив в программу пьесу Пшибышевского, подает свой голос за права и свободу польского народа.

Театр переполнен поляками и лучшей частью русского общества. Комиссаржевская поддерживает свою репутацию демократической артистки, отправляясь в Лодзь, фабричный город, осенью особенно грязный. В деревянном сарае без окон, называющемся здесь Большим театром, труппа Комиссаржевской

показывает обитателям бедных еврейских кварталов «Юдифь», где солдаты заменяют статистов.

— Тяжелый сон! — ворчали артисты.

— Подвиг! — отвечала Комиссаржевская.

В Киеве начинаются репетиции «Пира жизни», с аншлагами идут «Нора», «Огни Ивановой ночи», «Дикарка». Театр Соловцова приглашает артистку на вечер, устраиваемый в ее честь. Труппа не получает приглашения.

— В таком случае я также не приглашена! — решает Вера Федоровна — Едемте все смотреть Врубеля в Кирилловской церкви.

В Одессе, потрясая товарищей своей необычайной выносливостью, Вера Федоровна днем лечится, вечером, несмотря на запрещение врача, отправляется в театр. Здесь впервые она исполняет свою последнюю роль — Ганку в «Пире жизни». Символическая направленность пьесы, нежизненность отдельных сцен вызвали ожесточенные споры.

Газеты спорили, театралы недоумевали, а широкая публика осталась равнодушной к пьесе. Кто был виноват в этом — автор, актеры, одесситы? Комиссаржевская внешне ничем не выдала своей тревоги и обиды. Но труппа чувствовала, что еще одна боль затаилась в бездонных глазах артистки.

После Кишинева следует Харьков, и по дороге туда Комиссаржевская подвергается последнему испытанию лаврами. Саратов просит артистку сыграть несколько спектаклей по случаю торжества открытия университета. И одновременно приходит приглашение из Парижа на грандиозный «Вечер мировых знаменитостей», организуемый с благотворительной целью парижской прессой. Никто не сомневался, что Вера Федоровна примет приглашение. Она колебалась до последнего дня, но соблазн был побежден.

В последний день харьковских гастролей шестнадцатого ноября вся труппа была приглашена в номер Зонова. Собрание было созвано Комиссаржевской. Сосредоточенный и строгий, Зонов объявил, что Вера Федоровна поручила ему огласить ее письмо перед труппой.

— Все ли здесь? — строго и тихо, как на исповеди, спросил он.

Не оказалось только Мгеброва — он был болен.

С продолговатым конвертом в руках Зонов отошел к свету окна. В комнате стало тихо, и слышен был хруст бумаги, разворачиваемой Зоновым. Он начал читать:

«То большое волнение, какое переживаю я, касаясь того, о чем скажу сейчас, помешало бы мне говорить, и потому я пишу.

С теми из Вас, кто пришел в мой театр, веря в него, с теми из Вас, кто работал и работает со мной, веря в меня, я должна, я хочу поделиться своим решением. По окончании этой поездки я ухожу совсем из театра. Надолго ли, навсегда ли — зависеть это будет не от меня.

Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным и путь, которым я шла в исканиях новых форм, перестал мне казаться верным.

Тем из Вас, кому дорог во мне художник, я хочу сказать еще, что художник этот уходит из театра с душой, полной веры в будущее, в новые возможности, с душой, полной больше чем когда-либо ясной, твердой веры в неиссякаемость и достижимость истинно прекрасного, и когда бы и как бы тихо Вы ни постучались в эту душу, она услышит Вас и откликнется на зов Ваш.

Вера Комиссаржевская 15 ноября, 1909 год».

В комнате несколько мгновений стояла та же тишина. Вероятно, чтобы побороть это странное оцепенение у актеров, Зонов сказал:

— Конечно, гастроли будут продолжаться, программу поездки выполним до конца…

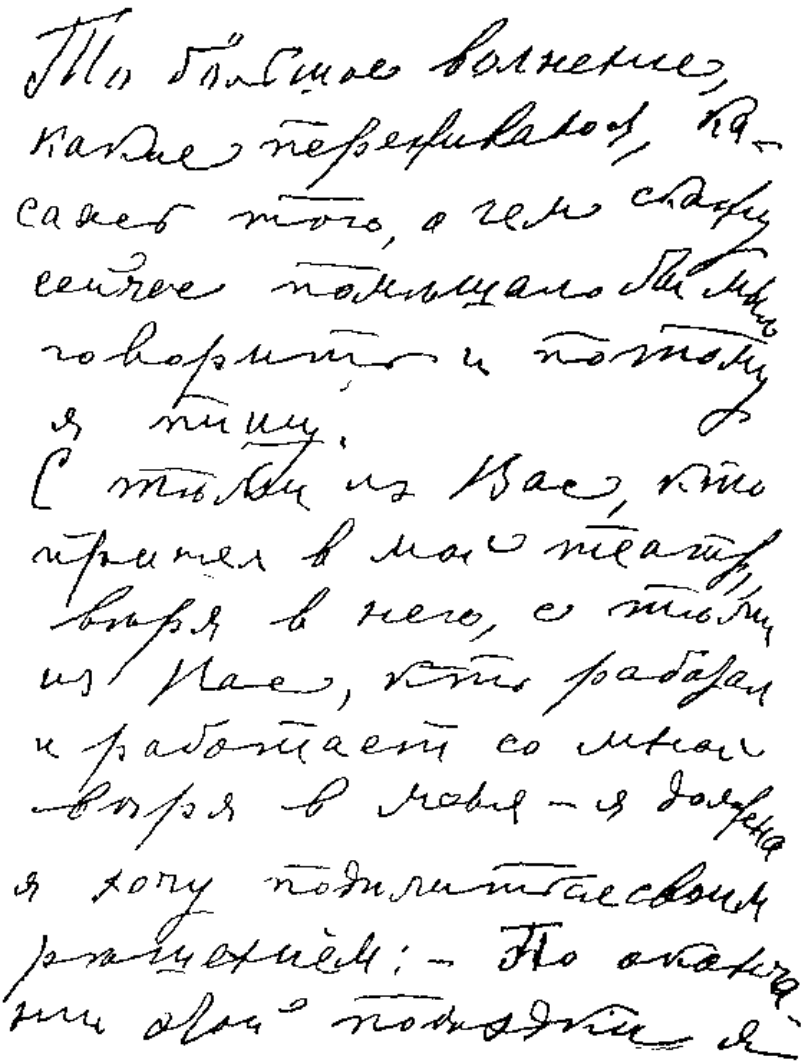
Никто не повернул головы на это заявление, расходились все в молчании Совершилось нечто большее, чем крушение личной судьбы каждого И даже те два-три человека, которые знали о решении Веры Федоровны, но надеялись, что оно не будет осуществлено, были подавлены. И только постепенно начался по номерам и коридорам гостиницы негромкий гул актерских голосов, спрашивавших, отвечавших, споривших, порицавших и восторгавшихся.

Вечером Комиссаржевская прощалась с Харьковом. Шли «Огни Ивановой ночи».

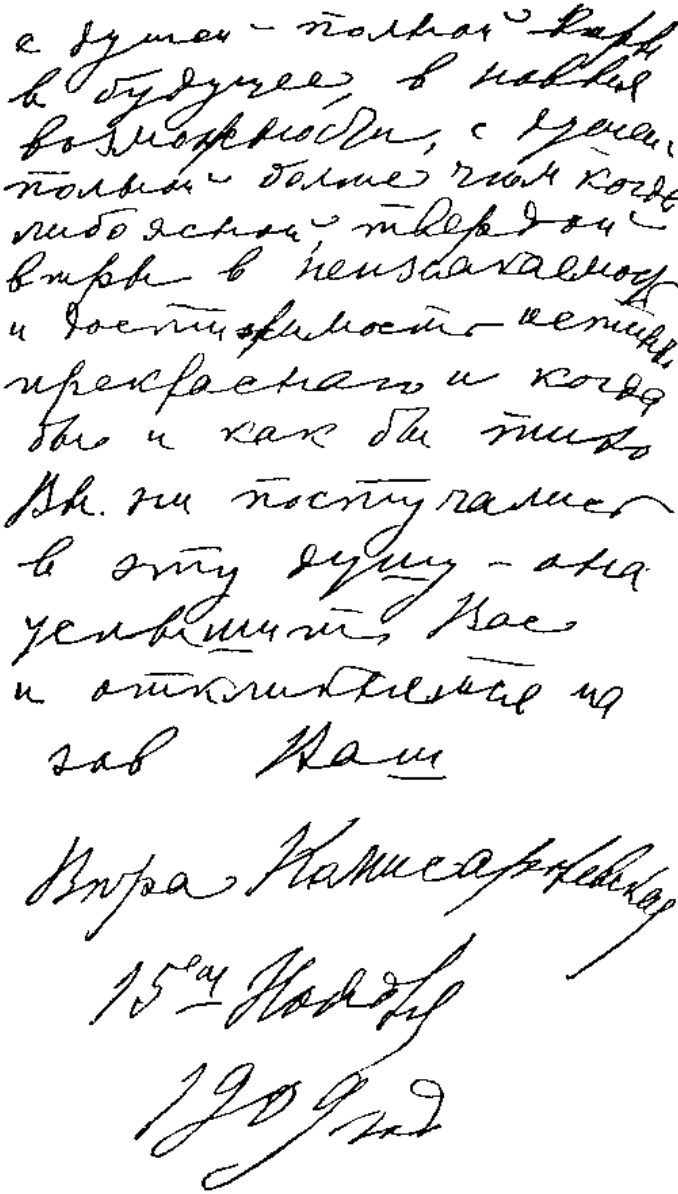
Теперь, когда решение было принято, проверено и объявлено, Вера Федоровна без страха сомнений, со всею свойственной ей энергией взялась за новое дело.

В пути от Харькова до Полтавы, от Екатеринослава до Тифлиса отдельное купе в вагоне первого класса, занимаемое Верой Федоровной, было более похоже на кабинет делового человека, чем на будуар мировой знаменитости. Александр Иванович Дьяконов, участвовавший в поездке по личной просьбе Комиссаржевской, не раз уже беседовал с Верой Федоровной о замышляемой ею художественной школе. Он согласился на ее предложение стать заведующим этой школой. Беседа шла уже в более конкретном плане, и Вера Федоровна, разговаривая, то и

дело заглядывала в лёжавшие перед нею на маленьком оконном столике папки с бумагами и письмами.



уберу совсем из театра.
Надолго-ли, навсегда
ли — зависеть это
будет не от меня.
Я уверен только что
театр в том — форме,
в какой он существует
сейчас — перестанет мне
казаться нужным
и тогда-только
я буду в состоянии
найти форму перестать
мне казаться вообще.
Тем из нас, кому
дорого в моем будущем
я хочу сказать еще
что художник должен
уйти из театра



— Мне совершенно безразлично, где будет школа— в Петербурге или в Москве. Но в Петербурге — Эрмитаж, академии, памятники, самый большой материал для нашей школы. В Петербурге нужные нам люди — Бенуа, Вячеслав Иванов, Блок, Бакст… Правда, в Москве — Брюсов, Белый, но они могут приезжать для чтения своих лекций… Нет, нет, в Москве нельзя, там при Художественном театре своя школа, а работать рядом с нею в совершенно новом направлении будет труднее…

Оговорившись, что средства на организацию школы, как и

для театра, придется добывать гастрольными поездками, значит придется себя ограничить в расходах, Вера Федоровна тут же мечтательно начала фантазировать:

— Я хотела бы иметь помещение в стиле готики, высокое, светлое, с большим тихим залом и с круглыми цветными окнами… С одной стороны балкон — с видом на луга и отдаленный город… Везде в комнатах— розы, хризантемы, белые лилии… Впрочем, — быстро опомнилась она, заметив противоречивость своих инструкций, — все это недостижимо пока… Придется приспособиться и взять просто светлую квартиру на шумной улице… Но будем устраивать загородные прогулки, лекции в лесу, в поле…

Вера Федоровна, повернувшись к окну, готова была предаться молчаливым мечтам. Но, вспомнив, сколько еще не решенных вопросов о будущей школе, продолжила беседу.

— Полной программы у меня нет пока. Ее будем вырабатывать вместе с теми людьми, которые будут привлечены к участию в этом деле. Пока я заказала статью, которая будет вступлением к программе… нашей художественной школы…

— Художественной вообще или театральной, Вера Федоровна? — спросил будущий заведующий.

— Не знаю, я еще не знаю, как она будет называться. Но школа не должна и не будет учить лицедейству. Развитие темперамента и индивидуальности каждого должно идти в полной свободе. Ничего нарочитого, никаких навыков и трафаретов сцены! — все более и более увлекаясь, властно наказывала Вера Федоровна, путая свои передовые взгляды и представления о воспитании молодежи с заимствованными у представителей символического искусства. — Нужно, чтобы все жили красотой, поэзией, лирикой. Принцип свободного обучения полный, и он — основа всего. Подготовительная работа, устремления ученика совершенно самостоятельны, и только на эту законченную работу придет руководитель…

Она говорила и не замечала, что в этот момент так же далека от правды жизни, от основного принципа любого искусства — искренности и идейности, революционной идейности, как была далека в театре на Офицерской, когда играла Гедду Габлер, следуя «новаторской» концепции Мейерхольда, или восторгалась декадентскими субботами. Она наивно мечтала о свободе прогрессивного творчества, а сама заранее отдавала свою школу под влияние Белого, Бенуа, Бакста.

— Тогда это школа гениев… — восхищенно заметил собеседник Веры Федоровны. Без всякого умысла с его стороны фраза прозвучала иронией.

— Вопрос этот сложный, — поспешила сказать Вера Федоровна, — я не предрешаю его сейчас, и он открыт… Вот все самое существенное, остальное детали. К ним мы вернемся еще не раз!

ЧАЙКА РУССКОГО ТЕАТРА

Новый идол — школа — захватывал Комиссаржевскую все больше и глубже. Письма, телеграммы летели во все концы. Со специальными поручениями уехал в Петербург Дьяконов. В Тифлисе уже ждала обратная почта, которую Вера Федоровна жадно перечитывала, торопливо разрывая конверты. Андрей Белый отвечал согласием провести ряд лекций по эстетике, но отказывался жить в Петербурге.

— Хорошо, для москвичей — Брюсова и Белого — можно будет устроить систему гастролей… — отмечала на письме Вера Федоровна.

Вячеслав Иванов принимал на себя чтение лекций по истории древнеевропейской литературы и истории театра, но рекомендовал привлечь к чтению эпизодических лекций на новейшие художественные темы Д. С. Мережковского и Д. В. Философова.

Немедленно, едва расположившись в номере гостиницы, Вера Федоровна пишет крупно, размашисто одно письмо за другим и сама относит их на почту.

С Тифлисом она давно знакома, в Тифлис из Новочеркасска приезжала она к отцу, здесь все напоминает ей раннюю пору жизни и отца — первого друга и учителя.

Гастроли в Тифлисе Вера Федоровна закончила благотворительным спектаклем в Народном доме и на другой день уехала в Кисловодск на две недели отдыхать. Труппа должна была собраться в Баку к двадцатому декабря.

Большая часть актеров оставалась отдыхать в Тифлисе, старом театральном и музыкальном городе.

Когда-то здесь и получило свою известность Товарищество новой драмы, возглавляемое Мейерхольдом. В этом товариществе видное положение занимал Нароков, затем как-то неприметно появился Закушняк — молодой человек в холщовой блузе, скромный и тихий, с приятным и интересным лицом. Нароков очень быстро, старым актерским путем, сблизился с ним.

— Мейерхольд влюблен в Метерлинка. А как вы на этот счет? — спросил он новичка.

— Интересно, знаете, все-таки…

— А насчет стилизации?

— Отчего же?

Потом выяснилось, что Закушняк украинец, окончил университет, изумительно читает Чехова и Гоголя.

Закушняк оказался прекрасным актером, ищущим новых путей в театре, умным и культурным, удивительно простым и искренним на сцене. За два-три месяца на сцене он стал любимцем тифлисской публики, сменил парусиновую блузу на серый сюртучный костюм с красной гвоздикой в петлице, суконную кепку— на широкую фетровую шляпу и переиграл множество разных ролей.

Переходя в театр Комиссаржевской, Мейерхольд взял с собой Закушняка. Условия Нарокова петербургским театром приняты не были, и друзья расстались.

Судьба столкнула Нарокова со старым товарищем в этой поездке, с Комиссаржевской, и они весело, как встарь, проводили время отдыха в Тифлисе, показывая и объясняя красоты своеобразного города товарищам по труппе. Тифлис словно опьянел от театра Комиссаржевской. Актеров нарасхват приглашали из одного дома в другой. Революционному городу, на улицы которого когда-то артиллерист Мгебров выводил свою роту в помощь рабочим, в эти годы реакции пришел на смену сытый, пьяный город купцов и чиновников. Интеллигенция, еще не утратившая до конца веру в возможность победы свободы над реакцией, искала общения с актерами, которые несли призывы к добру, свободе, борьбе.

Новый, 1910 год встречали в Баку. Собрались у Веры Федоровны, пели, гадали на воске, рассматривая нелепые восковые фигуры, вынутые из воды. Вера Федоровна то со смехом, то с испугом подносила их близко к стене, догадываясь, что говорила о будущем их неверная тень. Весь вечер она была необычайно весела, охотно пела. По просьбе гостей раз пять спела один и тот же романс: «Я б умереть хотел на крыльях вдохновенья…»

Особенно проникновенно звучали у нее строки:

В нем было все: любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой
И безнадежное прощанье —
Прощанье с жизнью молодой…

Потом, бессознательно поддавшись вдохновенному исполнению, Закушняк прочел красивую поэму Эдгара По «Колокольчики и колокола». В поэме несколько раз повторялись жуткие строки:

Похоронный слышен звон — долгий звон.

Когда Закушняк кончил, всем стало как-то не по себе, будто что-то недоброе забрело в этот новогодний вечер в их актерскую семью. В четыре часа утра Вера Федоровна предложила прокатиться по городу, и вся компания отправилась в нефтяной Биби-Эйбат, остывая и трезвея на тихих холодных улицах города.

В Баку сыграли все двенадцать репертуарных пьес и через бурное Каспийское море отправились в Красноводск.

Вечером начался шторм. Ураганный ветер кидал соленые брызги волн на палубу. Высокий пароход с большими красными колесами по бокам то опускался в яму, то поднимался на гребень шипящей волны.

Вера Федоровна долго лежала без сна, прислушиваясь к свисту ветра и стону парохода. Неожиданно вспомнилось письмо Чехова. Антон Павлович писал ей по поводу ее ухода из Александринского театра:

«Вы ведь артистка, а это то же самое, что хороший моряк: на каком бы пароходе, на казенном или частном, он ни плавал, он всюду — при всех обстоятельствах остается хорошим моряком».

— Моряк! — проговорила громко Вера Федоровна. — В вечном плавании, в вечных скитаниях…

Я устала от этих скитаний? — спросила она себя, помолчав. — Пожалуй… Ну, а если бы можно было все начать сначала, как бы ты устроила свою жизнь? Бежала бы от театра, от страданий, от долга? Странно, умные люди говорят, что человек уж так устроен, что сколько бы он ни сделал ошибок, как бы ни проявил себя в жизни, начни он сначала, все повторилось бы. Так и я. Всю жизнь я в дороге.

К утру ветер утих. Вера Федоровна проснулась от криков команды, шума шагов, доносившихся в каюту, и поняла, что пароход подходит к причалам.

Выйдя на палубу, Вера Федоровна зажмурила глаза, вокруг все было ослепительно ярко: горящее солнце, голубое небо, зеленое море.

В котловине отвесных высоких скал лежал маленький портовый городок. Небольшие домики с плоскими крышами в беспорядке разбегались вправо и влево по берегу.

Красноводская пристань поразила Веру Федоровну: слышалась чужая, резкая, гортанная речь. Люди в высоких полукруглых шапках, словно муравьи, бегали у пароходов. Сквозь расстегнутые рубахи были видны загорелые мускулистые тела. Грузчики то входили по трапу в трюм парохода, то такой же вереницей выходили оттуда, сгибаясь под тяжестью ноши. На их грязных руках странно выделялись накрашенные ногти.

— Что за люди? — спросила Вера Федоровна матроса.

— Персы! — ответил он. Вере Федоровне послышалось в его голосе сожаление и злость. — Выносливы и дешевы! — продолжал он. — То ли еще увидите здесь!

Вера Федоровна ничего не ответила, но ей вдруг в этот солнечный день стало холодно. «Так вот он какой, Восток! Сказка Шехеразады!»

С парохода был виден вокзал, сверкала на солнце тонкая ниточка железной дороги, проложенная, казалось, у самого моря.

— Эй, малый! — обратился Нароков к худенькому, черному от загара мальчику лет пятнадцати. — Как бы перебраться на вокзал?

Мальчуган окинул мужчин и женщин в шляпах взглядом знатока и, видимо решив, что здесь можно подработать, пронзительно свистнул. Не успели артисты оглянуться, как около них выросла орава таких же юрких черномазых мальчишек.

— Вот это типаж! — произнес Мгебров.

Артисты поглядывали на эту команду с недоверием, но Михаил Семенович успокоил.

— Доверьтесь им, — говорил он, обращаясь больше к Комиссаржевской, — я так много бродил по России, видел всяких людей…

И Вера Федоровна от его спокойного хозяйского тона почувствовала себя, как на прогулке по Петербургу, а не в трудном пути по необъятной России.

Еще издали дивились непривычной белой окраске вагонов. Проводник объяснил, что в летнюю жару иначе невозможно ехать.

От Красноводска линия железной дороги тянется берегом Балханского залива. В узеньком купе вагона было душно. От ночного шторма еще болела голова. Но Вера Федоровна, глядя в окно, восклицала:

— Какие громадные горы! А я думала, что выше Кавказских и нет.

Ехали долго, чуть не двое суток. Бескрайняя пустыня оживилась — вдали опять замелькали горы. И чем ближе они становились, тем ярче зеленели трава, кустарники: зелень, зелень, зелень кругом!

— А в Петербурге сейчас ветер, снег кружит, и все прячутся в шарфы и шубы, — говорила Вера Федоровна.

Поезд останавливался на каждой станции. И каждый раз Вера Федоровна выходила из вагона, разглядывала высоких, темно-шоколадных от загара туркменов и узбеков, удивлялась их высоким бараньим шапкам, восторгалась расцветкой их шелковых халатов, прислушивалась к непонятной, но мелодичной речи. На одной из станций ее поразило обилие цветов, которыми

забавлялись сидящие вдоль станционной стены суровые люди с блестящими глазами воинов или охотников. В руках у них были странно сделанные букеты — большие белые цветы, подвязанные один под другим. Старый туркмен жадно вдыхал их свежесть. Другой медленно обрывал у цветка лепесток за лепестком и пристально разглядывал их. Мальчишка, перебегая от вагона к вагону, предлагал цветы пассажирам. Молодой туркмен, ехавший в одном вагоне с Верой Федоровной, бросил мальчишке монету и что-то сказал ему на своем языке. Мальчишка подал все цветы Вере Федоровне.

— Берите, берите, — улыбаясь, говорили ее спутники. — Азия встречает вас цветами.

Утром прибыли в Ашхабад.

— Это сплошной сад! — удивленно говорила Вера Федоровна, глядя на мчащийся навстречу поезду город.

И это действительно был сад — большой тенистый сад на фоне голубовато-белых гор. Среди свежей зелени мелькали плоские крыши домов. Маленькая колокольня церкви одиноко высилась над городом.

Извозчики не спорили о плате за проезд: двадцать копеек на паре лошадей в любой конец города не в пример московским, петербургским, киевским извозчикам. Возницы по-восточному сдержанны, не любят говорить с пассажирами. Но актерская манера держать себя с новыми людьми возбуждала доверие даже у жителей Востока. Актеры с шумом расположились в экипажах, выглядывая из-за своих корзинок и баулов. Беспрестанно спрашивали извозчиков: а это что? а что это?

Стояла весна, но земля уже успела пересохнуть, и под колесами экипажей лежала глубокая пыль. По бокам улиц-аллей тянулись сухие арыки.

— Куда прикажете? — на ломаном русском языке спросил извозчик Веру Федоровну.

А она, ошеломленная новым городом, забыла название нужной гостиницы.

— «Париж»! — подсказала мисс Фоглер.

Эта немолодая тихая итальянка повсюду следовала за Комиссаржевской. Она была последним воспоминанием об отце и далекой Италии, где Вера Федоровна всегда была счастлива. Актеры давно привыкли к ее молчаливому присутствию.

В Ашхабаде не было городского театра. Играть пришлось в зале Велосипедного клуба. Сцена оказалась маленькой, уборная всего одна, было сыро и холодно, пахло керосином. А тут еще костюмы и декорации задержались где-то в пути. Много спорили — отменять объявленный заранее спектакль или нет. Но

ашхабадцы прислали к Комиссаржевской делегацию.

— Мы так долго ждали! Ваш театр — первый хороший театр в нашем медвежьем углу! — горячо говорили они.

Решили играть «Огни Ивановой ночи», где можно было обойтись своими костюмами.

На следующий день шла «Дикарка», и опять с шумным успехом. В зале много военных, вся интеллигенция.

«Нора» — последний спектакль, и в зале, за кулисами особенно оживленно — как на большом празднике. Вере Федоровне несут те своеобразные букеты, какие она впервые увидела в Красноводске.

На пути из Ашхабада в Самарканд раздались тревожные свистки паровоза, заскрежетали тормоза, поезд замедлил ход и остановился. Проводники, громко переговариваясь, соскочили на насыпь.

— Что случилось? Почему стали? — тревожно спрашивала Вера Федоровна.

Выскочившие из вагона спутники шумно разговаривали друг с другом и приглашали ее спуститься вниз:

— Выходите, Вера Федоровна, простоим, наверное, долго…

Ей помогли спрыгнуть с подножки, и она увидела странную картину: на железнодорожном полотне, будто в очереди, стояли друг за дружкой шесть верблюдов. Гордо подняв головы, они щурились на солнце и лениво жевали жвачку. Паровоз ревел, машинист размахивал руками, его помощник пытался прогнать животных с полотна.

Но верблюды лишь лениво прошли несколько шагов и снова стали.

— Да здесь это часто, — добродушно рассказывал проводник, — хозяева за животными совсем не смотрят. Попав на железнодорожное полотно, верблюды думают, что это дорога, и бегут по ней, а машинист — или дави их, или останавливайся и сгоняй с полотна.

— И бывает, что давят?

— Еще бы! Да тут они недорого ценятся!

Вера Федоровна представила добродушных животных под колесами паровоза, вздрогнула и поднялась в вагон молча, не отвечая на, шутки и смех.

Всю ночь за поездом следовала по ночному небу зеленая мохнатая комета. Она, словно живое существо, заглядывала в окна вагона. Было красиво и тревожно. И Вера Федоровна долго следила за бегущей кометой и уснула, когда в вагоне стало уже светло.

В Самарканде когда-то царствовали бактрийские цари, под

его стенами сражался Александр Македонский, стояла орда Чингисхана, Тамерлан мечтал сделать Самарканд городом мира. Но и здесь не было приличного театра.

В маленьком сыром и грязном театрике Музыкально-драматического общества самаркандцы увидели «Нору», «Дикарку», «Огни Ивановой ночи».

Вера Федоровна выходила на маленькую сцену самаркандского театра, видела ожидание на лицах людей, сидящих в зале и стоящих в проходах, и сердце ее билось сильнее, хотелось играть и играть без устали для этих заброшенных на край России людей.

Днем все бродят между древних руин Самарканда, мечетей, мавзолеев, стоят подолгу на площади Регистана с царскими Дворцами, триумфальными арками, грандиозными цветными куполами — всюду мрамор, нефрит, золото. В городе огромный базар, маленькие лавчонки, женские фигуры, скрывающие свои лица под черными чадрами, скрипящие арбы, верблюды на улицах, чайханы, где часами молодые и старые сарты, узбеки, персы, таджики, киргизы потягивают зеленый чай, курят табак и опиум.

Здесь все-так необычно, так ново, что у Веры Федоровны нет ни минуты отдыха.

Она приходит в восторг от расшитой тюбетейки и от прекрасно вырезанного из нефрита уродливого божка, найденного ею в темной лавочке старого перса.

Петербургскую квартиру она мечтает убрать восточными коврами и едет на знаменитый самаркандский базар в сопровождении своих рыцарей. Их смешит толстый, неповоротливый купец. Как настоящий богдыхан, он восседает посреди своего товара. Лениво попивая зеленый чай, он разрешает всем рыться в его товарах. Но такой спокойный он до тех пор, пока не заметит в глазах покупателя интереса к вещи. Тогда он называет цену.

Вера Федоровна смущенно смотрит на купца.

— Дорого! — говорит она.

— Ек! — так же бесстрастно отвечает он. Это-значит «нет» — дешевле не будет.

Ковер так хорош, что Вера Федоровна покупает его, несмотря на цену.

В последний день пребывания артистов в Самарканде местные поклонники решили отблагодарить петербуржцев. Всех пригласили подняться на высокую медресе Шир-Дар, одну из трех школ на Регистане.

С высоты этого памятника были видны весь Самарканд и его

окрестности, вдали виднелась белая полоска снежного Туркестанского хребта, на востоке серебрилась голубоватая лента Заревшана.

На юге темнеет рано. Луна светила ровным зеленоватым светом, и громадные мечети казались воздушно-легкими. Стояла тишина. В палатках торговцев догорали огни. Из одной неожиданно раздались нежные звуки струнного инструмента. На какой-то высокой ноте также внезапно инструмент умолк. Оборвавшуюся мелодию продолжал высокий мужской голос.

— Ну, давайте теперь спускаться на землю! — сказал Нароков.

Возвращались молча. Вера Федоровна думала о грандиозности вселенной и о себе, своем месте в ней и вспомнила текст телеграммы, которую послала утром в Москву по случаю пятидесятилетия А. П. Чехова студенческому кружку имени Чехова.

Ночью из окна вагона опять наблюдали за мчащейся за поездом кометой.

— Как красиво! — вздохнула Вера Федоровна.

Она стояла у раскрытого окна, облокотясь на оконную раму, и, не мигая, долго смотрела на небо.

— А моей звезды отсюда не видно, — после долгого молчания грустно прибавила она. — Почему комета гоняется за нами?! Жаль, что среди нас нет астрономов!

Спектакли в Ташкенте начинались 17 января 1910 года «Родиной».

Среднеазиатская весна была в разгаре. Солнце, цветы, экзотика умеряли трудности и утомительность этой поездки.

На Ташкентском вокзале Веру — Федоровну встретил друг ее детства А. А. Фрей. Она узнала его: он все так же худ и так же высок, лицо загорело и кажется старше.

«Тридцать лет прошло с тех пор, как мы детьми играли с ним в театр! — подумалось Вере Федоровне. — Целая жизнь!»

Артистка не предполагала, что здесь, на окраинах России, люди, чуждые по обычаям, нравам, укладу жизни, поймут ее, окружат вниманием и благодарностью. И все это пришло при первом же представлении «Родины» и росло в следующие дни, когда друг за другом шли «Нора», «Хозяйка гостиницы», «У врат царства», «Дикарка», опять «Нора», «Огни Ивановой ночи», «Дикарка» и «Бесприданница» и, наконец, в последний раз «Бой бабочек».

Гастроли открыли в новеньком, чистеньком, удобном театре Общественного собрания с электрическим освещением. Зрители заполнили все пятьсот мест, и еще двести человек теснились в

проходах.

В разных пьесах, в разных ролях, но неизменно символом свободы, идеалом женщины, сбрасывающей с себя цепи домашнего и общественного рабства, являлась им Комиссаржевская и звала оскорбленных подруг следовать за собой. Театр отвечал на этот призыв восторгом, аплодисментами и более всего трогательной влюбленностью в удивительную артистку. Случалось так, что в зале, где бы ни назначались спектакли — в Варшаве или Тифлисе, в Полтаве или Ташкенте, — женщин было неизменно больше, чем мужчин.

Комиссаржевская проходила меж собравшимися, как коридором, улыбаясь и кланяясь на ходу. А в уборной неизменно к ней бросалась какая-нибудь девушка, мечтающая о сцене и молчаливо ожидавшая благословения на подвиг. Вера Федоровна прижимала ее к груди, дарила ей тихий поцелуй, и девушка принимала его с благоговением, как однажды приняла такой же поцелуй сама Вера Федоровна от Элеоноры Дузе.

Рано утром, до репетиции или между репетицией и спектаклем, Вера Федоровна успевала съездить на базар в старом городе с кем-нибудь из рыцарей. Ее не смущали сырость и грязь ташкентского базара.

Но увлечение покупками скоро кончилось. Неожиданно наступили дни тревог и горя.

На назначенную девятнадцатого января дневную репетицию «Чайки» не явилась Любавина, говорят — заболела. Репетиция проходила вяло. Вера Федоровна встревожилась. Но вечером спектакль проходит блестяще. Утром снова репетиция. Вера Федоровна больше следит за тем, как играют партнеры. Она помогает им найти нужную интонацию, по нескольку раз, как режиссер, повторяет отдельные куски, здесь же на сцене обдумывает перестройку мизансцен — маленькие провинциальные сцены стесняют движения актеров, к тому же приходится приспосабливаться к акустике. Закончив репетицию, по дороге домой она размышляет о своей школе, волнуется, почему не получила до сих пор обещанного письма от А. Белого.

Вечером двадцать первого играют «Дикарку». Вера Федоровна выходит на сцену веселой, озорной Варей, но где-то в, подсознании бьется мысль: еще двое в труппе заболели. Подгорный еле дотягивает спектакль. Лихорадка или тиф?!

Спустя три дня свалились еще двое. Гостиница превратилась в лазарет. Артистки ухаживают за больными терпеливо, самоотверженно. По дороге в театр и из театра говорят мало. Но однажды высказанная мысль крепнет: пора прекратить гастроли!

— Нет, нет, друзья! — протестует Вера Федоровна. — В

работе наше спасение, нельзя терять самообладание и энергию.

Наступает двадцать четвертое января, тяжелый день: утром «Дикарка», вечером «Бесприданница».

— Придется играть с заменой! — говорит она Зонову.

— С одной репетиции, Вера Федоровна?

— Ничего, ничего, Зонов. Другого выхода нет, — успокаивает Вера Федоровна Зонова и себя.

Временами, наедине с собой, ей страшно. Она понимает размеры несчастья.

Но предаваться унынию нет времени. Перед репетицией она навещает больных, говорит с доктором.

— Что с ними? Мне-то вы можете сказать правду?

Доктор, немолодой, неприветливый, не торопится с ответом. Вера Федоровна замечает, что с каждым днем взгляд его глаз становится все строже.

— Тиф, лихорадка? — вновь и вновь задает она ему вопрос.

— Боюсь, что хуже!

Двадцать пятого ждут «Сестру Беатрису». Четырех артистов недостает. На отмену спектакля Вера Федоровна решается с ужасом. «Беатриса» — один из тех спектаклей, которые Комиссаржевская особенно ценит, и не отчитаться им перед зрителем ей кажется катастрофой. Мучает и другая мысль: скоро ни одну пьесу они не смогут играть, без конца идет замена артистов.

Утром она берет извозчика и едет за город. Солнце, ветер, крики птиц сопровождают ее прогулку, успокаивают ровно настолько, чтобы скрыть от товарищей тревогу в глазах, в голосе, в движениях.

По дороге встречается буйно разросшееся дерево урюка. Высоко из блестящей зелени выделяется одинокая ветка вся в цвету.

— Остановись, голубчик, — просит она извозчика и любуется веткой.

Всегда и везде все пристально всматриваются в Комиссаржевскую, в ее большие весело-грустные глаза, чувствуют ее неповторимую женственность, надломленность и загораются желанием сейчас же сделать что-нибудь для нее.

— Сломать, что ли, тебе ветку? — тихо, с сочувствием спрашивает извозчик.

В гостинице, не заходя к себе, Вера Федоровна проходит в номер Подгорного.

— Это вам, скорее поправляйтесь! — говорит она, протягивая ветку.

О следующем дне, двадцать шестом января, Подгорный писал

потом в маленькой тетрадке, которую вел во время гастрольной поездки:

«Я видел ее в последний раз. Уже было предположение, что у меня оспа. Она не поверила этому и вошла в комнату, где я лежал. Она тревожно взглянула на меня и сказала:

— Нет, нет, какие глупости, не может быть!

Уехала в город и, вернувшись, опять зашла ко мне и принесла несколько — томиков Гоголя — миниатюрное издание. Это был последний сделанный ею подарок.

— Вам нравится? — спрашивала она.

Врач, явившийся вскоре после ее ухода, поставил окончательный диагноз. Мою дверь закрыли на ключ, и только Зонов, живший со мною, мог входить ко мне.

Вера Федоровна вернулась в гостиницу часов в пять вечера, оставалось часа два до спектакля. Она постучала в мою дверь, но ее никто не открыл, и я не в состоянии был ответить. Я слышал, как в коридоре говорили:

— Нельзя, нельзя, Вера Федоровна, у него оспа, завтра утром его необходимо увезти из гостиницы.

Поздно вечером, когда уже кончился спектакль — это был «Бой бабочек», я вновь услышал шум в коридоре, торопливые тревожные шаги, звук отпирающейся двери. Я знал, что она вернулась со спектакля, и чувствовал, что там, за дверьми, неблагополучно. Вошел Зонов и сказал, что она нездорова. Наступила тишина.

Вдруг я услышал легкое шуршание. Это в щель под дверью кто-то просунул две записки. Одну Зонову, другую мне. Она писала, в этой последней записке, что заболела, но она уверена в том, что мы скоро увидимся».

«Бой бабочек» — первый спектакль, в котором видел Комиссаржевскую Петербург шестнадцать лет назад — оказался последним спектаклем в ее жизни. И как в тот далекий счастливый весенний день, ее Рози и сегодня грациозна, мила, очаровательна. Она самозабвенно рисует своих бабочек, пьянеет от шампанского, по-юному влюблена в Макса. Ташкентцы очарованы Комиссаржевской, смеются вместе с ее Рози, аплодируют артистке. И никто не замечает, что перед ними больная, измученная тревогами женщина.

За кулисами Вера Федоровна в изнеможении садится на стул, сжимая руками голову, шепчет камеристке, протягивающей кофе:

— Я чувствую, что у меня начинается жар…

На сцене она опять юная Рози, глаза блестят, она беззаботно улыбается.

Минута отдыха за кулисами. Ей кажется, что она теряет

сознание: слышит партнеров на сцене, но стоит, прислонившись к кулисе, не трогаясь с места.

— Вера Федоровна! Выходите! — в испуге шепчет ей режиссер.

Артистка вздрагивает и машинально выходит на сцену.

— Боже, боже, что со мной?! — продолжает она думать вслух о себе. Тут же спохватывается и с трудом вспоминает слова роли.

Наконец дают занавес. Спектакль окончен. Толпа людей хлынула к рампе.

— Браво! Браво!

— Комиссаржевская! Комиссаржевская!

Она выходит на вызовы, бледная, с горящими глазами. Цветы летят к ее ногам. Вера Федоровна не может поднять их, у нее хватает сил лишь на слабую улыбку благодарности.

Зал шумит восторгом. Комиссаржевская, едва сняв грим, закутывается в шубу и уезжает из театра.

— Скорее домой! — торопит она извозчика. — Спать, спать, спать…

Нет сил самой выйти из экипажа. В гостинице, в постели, принимая из рук мисс Фоглер лекарство, Вера Федоровна в полузабытьи шепчет:

— Завтра «Пир жизни»… Что же будет?!

Ночью она мечется в лихорадке, сон бежит от нее, наступает бред…

Подгорный продолжает свои записи:

«Двадцать седьмого, утром, Зонов закутал меня в пальто и сверх него в одеяло и на руках вынес меня из номера. Я уже был очень слаб. Он нес меня по коридору, я увидел нашего администратора, стоявшего у телефонного аппарата. Он говорил:

— Спектакль сегодня отменяется, Вера Федоровна больна.

Зонов отвез меня в больницу. Поздно вечером ко мне приехал врач, определивший у меня накануне оспу. Я спросил:

— Что с Верой Федоровной?

— Оспа, — ответил он.

В больнице изредка навещал меня Зонов. Он появлялся на очень короткое время и сообщал о ходе болезни Веры Федоровны».

Вере Федоровне был нужен абсолютный покой. Все, кто жил в гостинице, старались не шуметь. И все же каждый случайный крик, громкий звук причинял ей страдание. Андрей Александрович Фрей предложил Зонову перевезти больную в его дом.

— Улица тихая, — доказывал он, — к тому же мы можем положить Веру Федоровну в комнате, что выходит во двор.

Четыре комнаты в вашем распоряжении.

Поздно вечером, укутав больную потеплее, перевезли ее на Самаркандскую улицу к Фрею. Ухаживать за ней остались Кистенева и мисс Фоглер. Зонов также перебрался к Фрею. Он знал, чуть станет Вере Федоровне легче, она начнет беспокоиться о театре, артистах и он ей понадобится.

За тем, как протекала болезнь Комиссаржевской, следил не только Ташкент, вся Россия. Зонов посылал телеграммы о состоянии больной. В телеграммах надежда сменялась отчаянием и снова рождалась надежда.

Седьмого февраля Подгорный вышел из больницы.

«Мне сказали, — писал он, — что в этот день Вере Федоровне стало значительно лучше. Беспокоились лишь за то, что болезнь может оставить следы на ее лице. Опасность для жизни миновала. На другой день я купил цветов и отправился навестить ее, хотя и знал, что не увижу. Она распорядилась, чтобы никто не видел ее во время болезни: в тот день, когда она почувствовала, что оспа стала высыпать на лице, она позвала к себе Зонова и попросила его больше не входить в ее комнату и никого не впускать к ней, кроме врача и сестер, ласково простилась с ним и прибавила, что в случае плохого исхода она просит его сделать так, чтобы никто не увидел ее мертвой.

— Письма мои — вот в этой шкатулке — сожгите в первый же час после моей смерти.

Я подъехал к крыльцу того дома, где она лежала. Мне открыли дверь. По лицам встретивших меня я понял, что Вере Федоровне очень плохо. Неожиданно наступило резкое ухудшение. Я просил передать ей цветы и сейчас же уехал.

Вечером Зонов позвонил мне. Он говорил, что она очень страдает.

На другой день был консилиум. Зонов, пришедший ко мне, сообщил, что врачи признали ее положение крайне тяжелым, почти безнадежным.

— Спасти может только чудо, — добавил он.

— Какое чудо? — спросил я.

— Если сердце выдержит хотя бы сутки таких страданий, может быть, еще можно надеяться.

Она всегда говорила, что сердце у нее очень крепкое, здоровое, и мне на минуту показалось, что если все дело в сердце, то, конечно, оно выдержит.

Десятого февраля около десяти часов утра в мой номер постучались. Вошли товарищи. Они сказали, что она умирает, что она непременно умрет сегодня.

— Сколько времени она может прожить?

— Часа два, — ответили мне.

Кто-то сказал, что надо заказать гроб.

Странно и страшно было услышать это слово. Ведь она еще жива. Но слово было произнесено, и оно не оставляло никаких надежд.

Я вышел и стал бродить по городу. На какой-то улице я присел на скамью. Вдруг я увидел гроб — белый металлический гроб — его быстро везли в том направлении, где была она.

Я вернулся в гостиницу. Мне сказали, что она умерла.

Ночью Зонов рассказывал мне:

— В первый же час после ее смерти я сжег письма, лежавшие в шкатулке, как хотела она. Через открытую дверь я видел, как она лежала. Лица не видал. Через шесть часов положили ее в гроб. И твои цветы — туда положили, к ней.

И еще Зонов сказал, что ночью, когда она на короткое время пришла в сознание, она закричала: «Довольно, довольно, довольно!»

Зонов и Подгорный сопровождали гроб с телом безвременно погибшей великой артистки. Весть о страшной случайности, погубившей Комиссаржевскую, потрясла всю Россию. От Ташкента до Петербурга к траурному вагону выходили тысячи людей. Произносились речи, возлагались венки.

В России после Павла Мочалова и Мартынова не было похорон более торжественных и многолюдных.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

1864, 27 октября — В семье артиста Мариинского театра Федора Петровича Комиссаржевскою и его жены Марии Николаевны, урожденной Шульгиной, родилась Вера Федоровна Комиссаржевская.

1882 — Сестры Комиссаржевские живут в Вильне и участвуют в домашних спектаклях.

1887 — Комиссаржевская берет уроки у В. Н. Давыдова.

1888 — Ф. П. Комиссаржевский и К. С. Станиславский организуют в Москве Общество искусства и литературы.

1889 — Вера Федоровна учится в оперной школе у отца.

1890 — Сестры Комиссаржевские впервые публично выступают перед москвичами в хоре Общества с исполнением цыганских песен.

Комиссаржевская знакомится с И. П. Киселевским на вечере у отца. По предложению Станиславского выступает в роли Зины в пьесе Гнедича «Горящие письма».

1891, 8 февраля — Под псевдонимом Коминой выступает в пьесе Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» в роли Бетси.

1893 — Играет под фамилией Муравьевой в Сокольниках и Кунцеве в пьесе «Денежные тузы».

1893–1894 — Театральный резон в Новочеркасске.

1894, май — Выезжает в Озерки, где играет летний сезон.

1894–1895 — Театральный сезон в Вильне у Незлобина.

1895–1896 — Второй сезон в Вильне. За два сезона сыграла около ста ролей, среди них Рози в «Бое бабочек», Клерхен в «Гибели Содома», Ларису в «Бесприданнице», Веру в «Месяце в деревне»; Агнессу в «Школе женщин», Негину в «Талантах и поклонниках», Луизу в «Коварстве и любви», Софью в «Горе от ума».

1896, февраль — Прощальный спектакль в Вильне.

1896, 4 апреля — Дебют в Александринском театре в пьесе «Бой бабочек».

17 сентября — «Бесприданница», *17 октября* — «Чайка».

1896 — Федор Петрович навсегда уезжает в Италию

1896–1897 — В первый сезон сыграла: Нерису в «Шейлоке», Розину в «Севильском цирюльнике», Лидию Михайловну в «Золоте», Зину в «Семье», Надежду Алексеевну в «Радости жизни»

и других — всего 14 ролей.

1897 — По окончании сезона Вера Федоровна едет в Астрахань по Волге и дает там десять спектаклей. Играет Сашеньку в чеховском «Иванове».

1898, весна — Новая роль — Фантина в «Отверженных».

1898–1899 — Сыграла семнадцать ролей в ста спектаклях: Наташу в «Волшебной сказке», Варю в «Дикарке», Анхен в «Юности», Соню в «Борцах», Поветову в «Двух судьбах», Татьяну в «Евгении Онегине», Олю в «Светит да не греет», Ларису, Рози и другие.

1899–1900 — Сыграла тринадцать ролей в восьмидесяти семи спектаклях, среди них: Маргариту в «Фаусте», Марью Васильевну в «Холостяке», Наталью Кирилловну в «Закате», Христину в «Забаве», Аглаю в «Идиоте».

1900, 10 мая—10 июня — В Харькове началась первая гастрольная поездка, в которой приняли участие Варламов, Ходотов, Вульф и другие александринцы. Гастроли проходили в Киеве, Одессе, Вильне.

1900–1901 — Вера Федоровна играет в пьесах: «Волшебный вальс» — Верочку, «Горящие письма» — Васильчикову, «Гамлет» — Офелию, «На бойком месте» — Аннушку, «Бедная невеста» — Марию Андреевну, «Воевода» — Марий Васильевну, Снегурочку, «Огни Ивановой ночи» — Марикку.

8 и 11 февраля играла Дездемону. Роль Отелло исполнял Сальвини.

1901, 13 мая—29 июня — Вторая гастрольная поездка с александринцами: Харьков, Киев, Вильна.

1901–1902 — Сезон был беден ролями. Комиссаржевская играла больше не свои роли: Татьяну Даниловну в пьесе «Грех да беда на кого не живет», Ваву в пьесе Боборыкина «В ответе», Валерию в пьесе «Лишенный прав», Маргариту в «Фаусте».

1902, август — Вера Федоровна покидает Александринский театр. Осенью начинает гастрольную поездку по провинции, антрепренеры — С. Ф. Сабуров и А. Н. Кручинин.

1903, сентябрь и ноябрь — Выступает в спектакле и концерте Литературно-художественного общества и Литературного фонда.

1903–1904 — Продолжение гастролей по провинции для сбора средств на свой театр. Встреча в Москве и Ялте с Чеховым. В Баку знакомство с Красиным и концерт в пользу РСДРП.

1904, 16–27 февраля — Гастроли в Москве, в театре «Эрмитаж»,

1904, 15 сентября — Открытие Драматического театра Комиссаржевской в Петербурге, в «Пассаже», пьесой «Уриэль Акоста».

17 сентября — Премьера «Норы» с Комиссаржевской в главной роли.

Ноябрь — Премьера «Дачников».

1905, 18 января — По распоряжению полиции сняты с репертуара «Дачники».

1905, 21 февраля — В «Театре и искусстве» напечатана Записка группы сценических деятелей «Нужды русского театра».

7 апреля — Премьера «Строителя Сольнеса». Гильду играет Вера Федоровна, Сольнеса — Бравич.

1 сентября — Открытие второго сезона театра в «Пассаже» «Чайкой».

8—15 октября — С огромным успехом идет пьеса Горького «Дети солнца». Октябрьская всероссийская стачка. Вслед за театром Яворской отменил свои спектакли и театр Комиссаржевской.

За два сезона в «Пассаже» (31 постановка) Вера Федоровна выступала в 12 ролях. Она играла Авдотью в «Авдотьиной жизни», Варвару Михайловну в «Дачниках», Лизу в «Детях солнца», Нину в «Чайке», Ларису, Дикарку, Негину, Нору, Гильду, Соню.

1906, 10 ноября — Открытие сезона в новом театре Комиссаржевской на Офицерской улице, в бывшем театре Неметти первой постановкой нового режиссера В. Э. Мейерхольда «Гедда Габлер» Ибсена:

13 ноября — «В городе».

22 ноября — Премьера «Сестры Беатрисы».

4 декабря — «Вечная сказка».

18 декабря — Идет возобновленная «Нора».

30 декабря — Премьера «Балаганчика».

1907, 15 сентября — Начало второго сезона на Офицерской улице постановкой «Пробуждение весны» Ведекинда.

10 октября — Премьера пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелисанда».

6 ноября — «Победа смерти» Ф. Сологуба — последняя постановка Мейерхольда.

1908, 6 января — Закрытие зимнего сезона.

Январь — Театр едет на гастроли в США.

1 октября — Открытие третьего сезона на Офицерской улице пьесой у «Врат царства» с новыми режиссерами Н. Н. Евреиновым и Ф. Ф. Комиссаржевским. Подготовка постановки «Саломеи»; запрещение ее Синодом.

1909 — Подготовка к гастрольной поездке по России. Весенние гастроли по сибирским городам и осенние по Европейской России.

8—20 сентября — Гастроли в Москве.

15 ноября — В Харькове Комиссаржевская заявляет труппе о своем решении покинуть театр.

1910 — Продолжение гастролей: Баку, Ашхабад, Самарканд, Ташкент.

27 января — Вера Федоровна заболела оспой,

10 февраля — Смерть Комиссаржевской.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Алтаев Ал., Памятные встречи. М., Гослитиздат, 1957.

Андреева М. Ф., Переписка, воспоминания, статьи, документы Изд-во «Искусство», 1961.

Беляев Ю., Наши артистки. Вып. I. Комиссаржевская. Критический этюд. П., 1900.

Беляев Ю., Актеры и пьесы. Спб.

Блок А, Сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955.

Бруштейн А., Страницы прошлого. М., изд-во «Искусство», 1952.

Волков Н., Мейерхольд. М — Л., «Academia», 1929.

Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., Муз-гиз, 1961.

Вульф Павла, В старом и новом театре. М., изд-во ВТО, 1962.

Галерея сценических деятелей. М., изд-во «Рампа и жизнь», 1916.

Гардин В. Р., Жизнь и труд артиста. М., изд-во «Искусство», 1960.

Гастроли В. Ф. Комиссаржевской по Сибири и Дальнему Востоку. Иркутск, 1909.

Гладков А., Воспоминания, заметки, записи о В. Мейерхольде. Сборник «Тарусские страницы». Калуга, 1961.

Гнедич П. П., Книга жизни. Воспоминания. Л., «Прибой», 1929.

Горин-Горяинов Б. А., На провинциальной сцене Из воспоминаний. М. — Л, изд-во «Искусство», 1937.

Горький и театр. Сборник статей М — Л., изд-во «Искусство», 1938.

Забрежнев И. И., В. Ф. Комиссаржевская. Впечатления. Спб., 1898.

Комиссаржевская В. Ф., Альбом «Солнце России». П., 1915.

Комиссаржевский Ф, Творчество актера и теория Станиславского. П., изд-во «Свободное искусство», 1917.

Кони А., На жизненном пути, т. V, 1929.

Корчагина-Александровская Е. П., Мой путь. Л., 1934.

Красин Л. Б., Дела давно минувших дней. Воспоминания. М., 1934.

Кугель А., Театральные портреты. Изд-во «Петроград», 1923.

Кугель А., Листья с дерева. Изд-во «Петроград», 1923.

Леонидов Л. М., Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М., изд-во «Искусство», 1960.

Марков П. А., Вера Федоровна Комиссаржевская. М., изд-во

«Искусство», 1950.

Мгебров А. А., Жизнь в. театре. Л., «Academia», 1929.

Мичурина-Самойлова В. А., Шестьдесят лет в искусстве. М. — Л., изд-во «Искусство»; 1946.

Монахов Н. Ф., Повесть о жизни. Л. — М., изд-во «Искусство», 1961.

Нароков М. С., Биография моего поколения. М., изд-во ВТО, 1956.

Немирович-Данченко В. И., Из прошлого. М., Гослитиздат, 1938.

Орленев П. Н., Жизнь и творчество русского актера. М. — Л., изд-во «Искусство», 1961.

Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., Гослитиздат, 1931.

Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской (под ред. Е. П. Карпова). Спб., 1911.

Серебров А. (А. Н. Тихонов), Время и люди. Воспоминания. М., изд-во «Советский писатель», 1949.

Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П., На сцене и в жизни. М., изд-во «Искусство», 1959.

Слонова Н. И., И. А. Слонов. Записки о жизни и творчестве. М., изд-во ВТО, 1950.

Синельников Н. Н., Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935.

Смирнова Н. А., Воспоминания. М., изд-во ВТО, 1947.

Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве. М., изд-во «Искусство», 1948.

Тальников Д., Комиссаржевская. М. — Л., изд-во «Искусство», 1939.

Телешов Н., Записки писателя. М., изд-во «Советский писатель», 1952.

Теляковский В. А., Воспоминания. П, 1924.

Тираспольская Н. Л., Жизнь актрисы. М. — Л., изд-во «Искусство», 1962.

Топуридзе Е., Элеонора Дузе. М., изд-во «Искусство», 1960.

Туркин Н. В., Комиссаржевская в жизни и на сцене. М., 1910.

Ходотов Н. Н., Близкое — далекое. Л. — М., изд-во «Искусство», 1962.

Чехов и театр. Письма, фельетоны, современники о Чехове-драматурге. М., изд-во «Искусство», 1961.

Чехов А. П., Полное собрание сочинений и писем. М., Гослитиздат, 1948–1951.

Шаляпин Ф. И., Сборник материалов о нем. М, изд-во «Искусство», 1958.

Шнейдерман И., Мария Гавриловна Савина. Л.—М., изд-во

«Искусство», 1956.

Щепкина-Куперник Т. Л., Театр в моей жизни. М. — Л., изд-во «Искусство», 1948.

Юрьев Ю., Записки. Л. — М., изд-во «Искусство», 1948.

Яблочкина А., 75 лет в театре. М., изд-во ВТО, 1960.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Федор Петрович Комиссаржевский в роли Фра-Дьяволо.

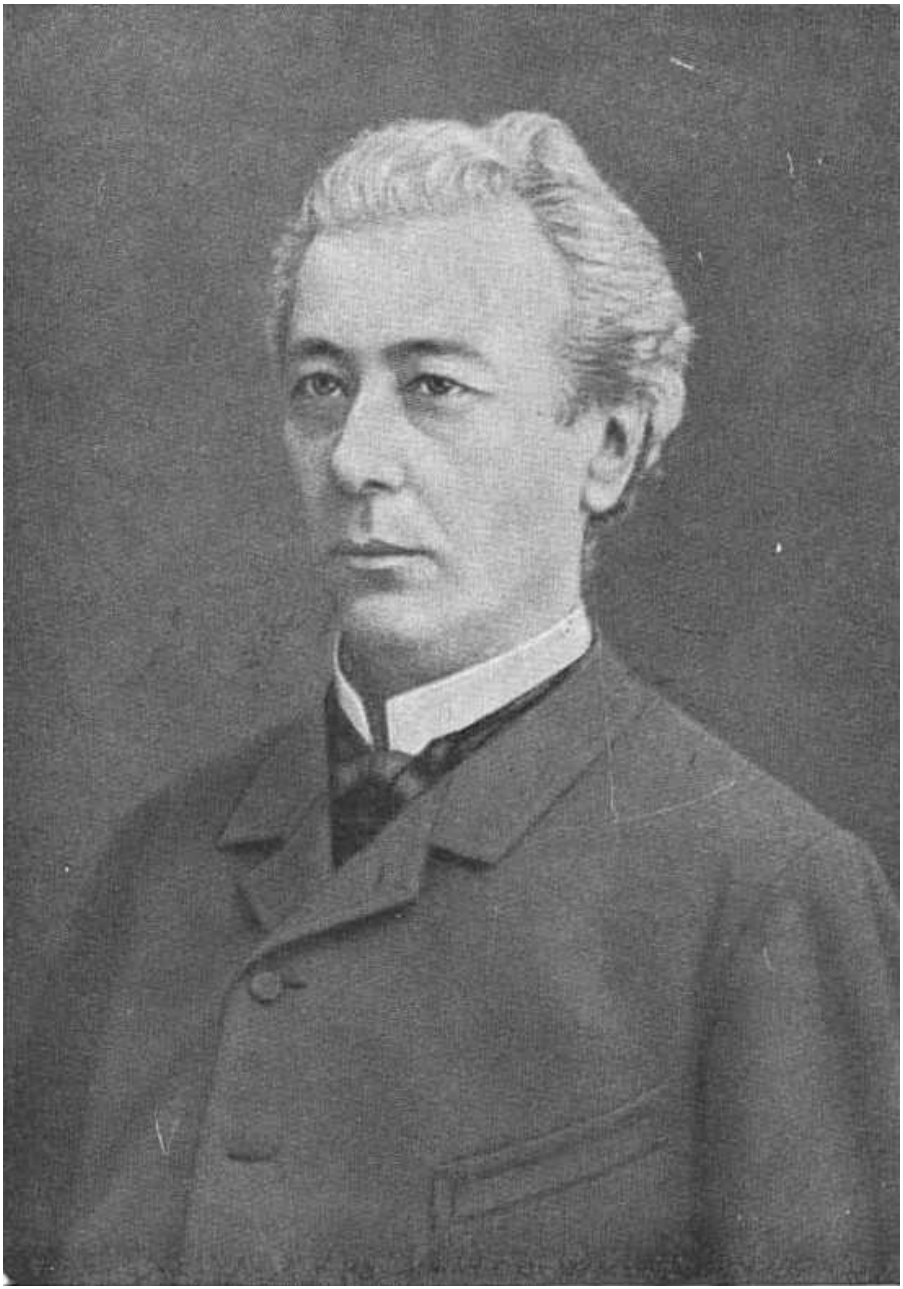
Опера Обера «Фра-Дьяволо».

Вера Федоровна и Ольга Федоровна Комиссаржевские.

Мария Николаевна Шульгина со своим отцом — Николаем Дмитриевичем Шульгиным, дедом В. Ф. Комиссаржевской.

Вера Федоровна в жизни

Надежда Федоровна Комиссаржевская (на сцене — Скарская)



Иван Платонович Киселевский.

Константин Сергеевич Станиславский.

В. Ф. Комиссаржевская — Рони «Бой бабочек» Г. Зудермана 3-й акт

В. Ф. Комиссаржевская — Рони «Бой бабочек» Г. Зудермана 3-й акт

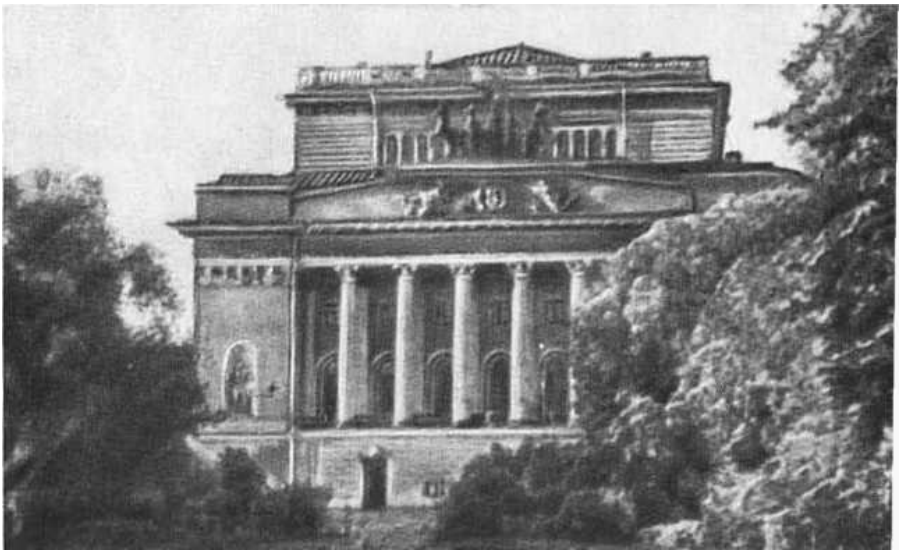
В. Ф. Комиссаржевская — Рони «Бой бабочек» Г. Зудермана 3-й акт

В. Ф. Комиссаржевская — Рони «Бой бабочек» Г. Зудермана 3-й акт

В. Ф. Комиссаржевская — Марикка. «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана.

Комиссаржевская — Магда. «Родина» Г. Зудермана.

Комиссаржевская — Лариса. «Бесприданница» А. Н. Островского.



Александринский императорский театр, ныне Государственный драматический театр имени А. С. Пушкина.

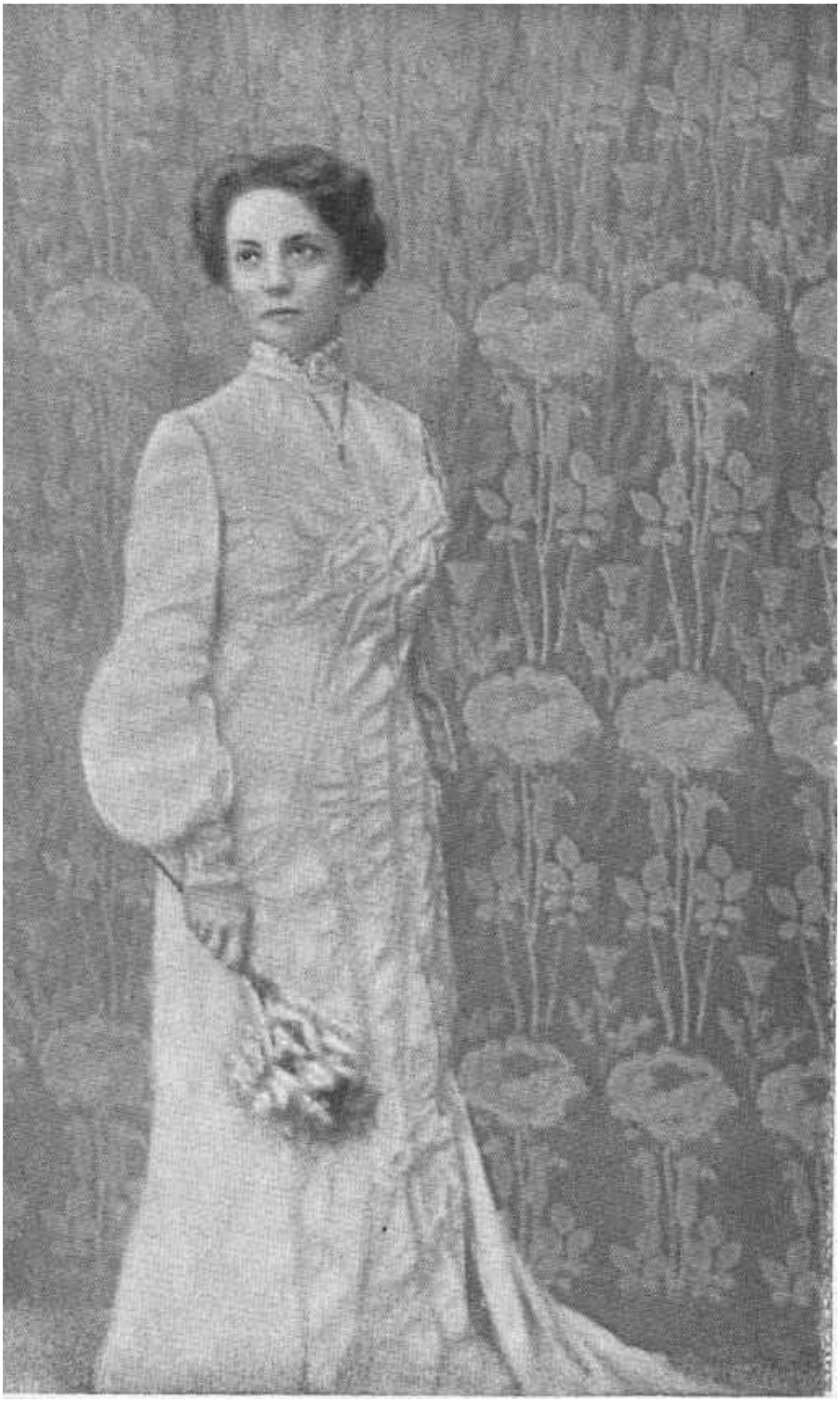
В. Ф. Комиссаржевская — Нина Заречная «Чайка» А. П. Чехова.

Антон Павлович Чехов. 1902 год.

Владимир Николаевич Давыдов. 1910 год.

Вера Федоровна — Варя. «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева

Мария Гавриловна Савина — Варя. «Дикарка».



В. Ф. Комиссаржевская на концертной эстраде.

Николай Николаевич Ходотов.

В. Ф. Комиссаржевская — Снегурочка. «Снегурочка» А. Н. Островского.

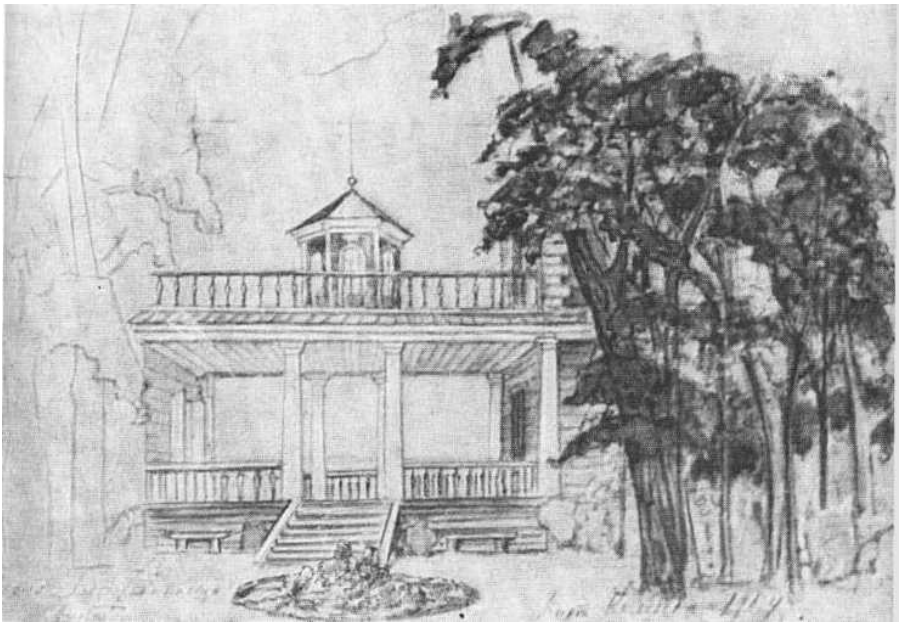
Художественный совет театра Комиссаржевской в «Пассаже». Слева направо: Н. Д. Красов, А. И. Тихомиров, В. Ф. Комиссаржевская, И. А. Попов, К. В. Бравич.

В. Ф. Комиссаржевская — Нора. «Нора» Г. Ибсена. 3-й акт.

Нора — Комиссаржевская. Крогстад — В. Р. Гардин. 2-й акт.

«Нора». 1-й акт.

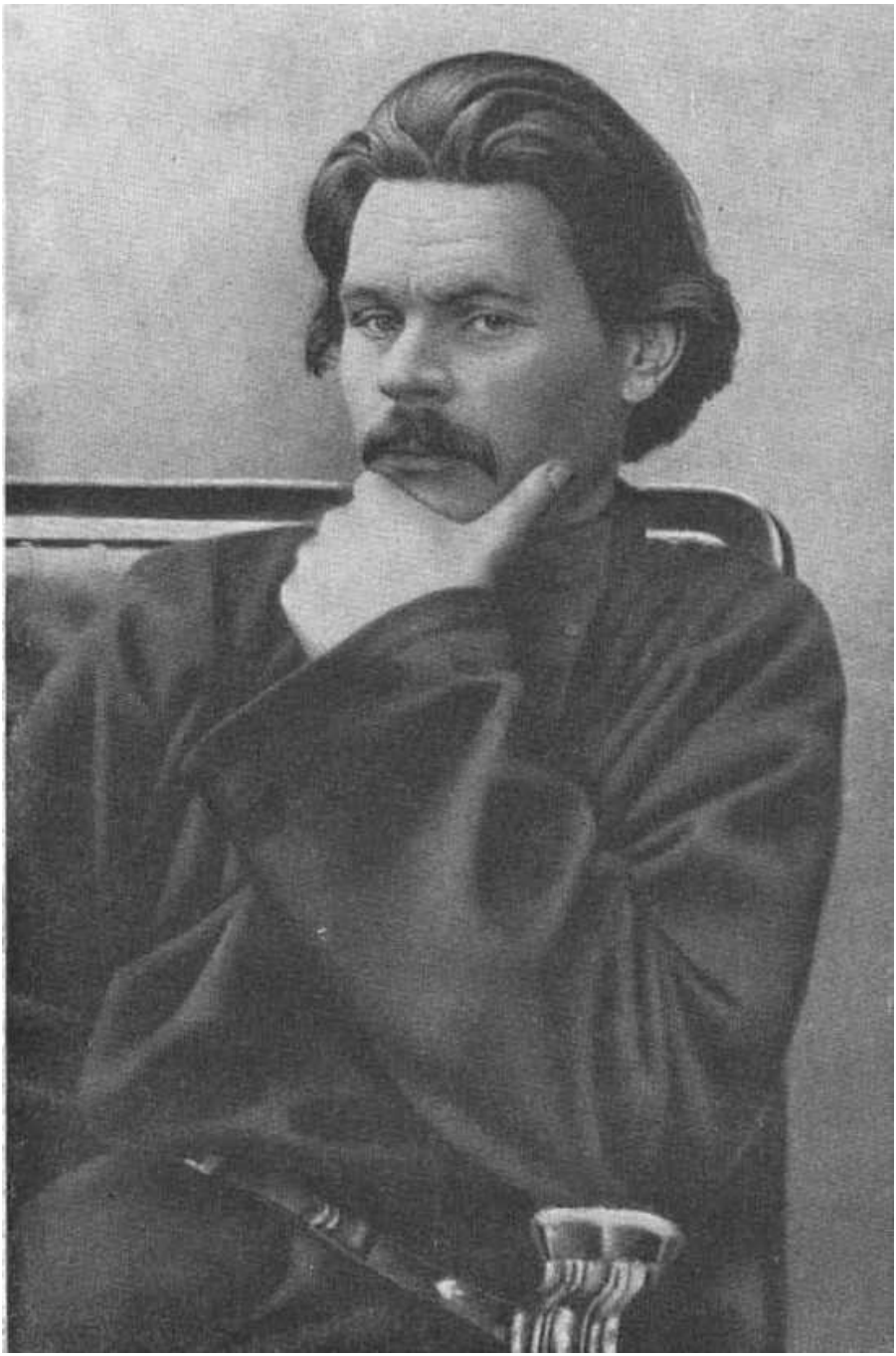
«Нора». 3 й акт.



Эскиз декораций к «Бесприданнице».

В. Ф. Комиссаржевская — Лиза. «Дети солнца» А. М. Горького. 1905 год.

Комиссаржевская — Варвара. «Дачники» А. М. Горького. 1905 год.



Алексей Максимович Горький.

Вера Федоровна в жизни.

Театр Комиссаржевской в Петербурге на Офицерской улице.

В. Ф. Комиссаржевская — Беатриса. «Беатриса» М. Метерлинка. 1-й акт.

2-й акт.

3-й акт.

3-й акт.

Комиссаржевская перед отъездом на гастроли в Америку. 1908 год.

1908

ТЕАТРЪ „ЭРМИТАЖЪ"

ПОСЛѢДНІЕ СПЕКТАКЛИ

С.-ПБ. Драматическаго театра В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Вѣры Федоровны

КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Въ Среду, 24-го Сентября,

У ВРАТЪ ЦАРСТВА

Начало въ 8 час. вечера.

РЕПЕРТУАРЪ

К гастролям театра Комиссаржевской в Москве. 1908 год.

Комиссаржевская — Клерхен. «Гибель Содома» Г. Зудермана.

Комиссаржевская — Клерхен. «Гибель Содома» Г. Зудермана.

Вера Федоровна в роли Сонки. К В. Бравич в роли Короля. «Вечная сказка» Пшибышевского.

Владимир Афанасьевич Подгорный.

С.П.Б. ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ В.Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ
ГАСТРОЛИ 1909-10
1909
Театръ „ЭРМИТАЖЪ"
(Каретный ряд).
Въ Пятницу, 18 Сентября.
ДЕВЯТАЯ ГАСТРОЛЬ
ВѢРЫ ФЕДОРОВНЫ
КОММИССАРЖЕВСКОЙ
Предоставлено будетъ
БЕЗПРИДАННИЦА
Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ А. Н. Островскаго.
Начало ровно въ 8 час. вечера.
МѢСТА ВЪ ЗАЛЪ ПРОСЯТЪ ЗАНИМАТЬ ДО ПОДНЯТІЯ ЗАНАВѢСА.
Хозяйка гостинницы.
Огни Ивановой ночи.
Кассы открыты отъ 11 ч. утра до 3 ч. пополудни и отъ 5 ч. до 10 ч. веч.

К гастролям В Ф. Комиссаржевской в Москве. 1909 год.

Комиссаржевская — Мирандолина. М. С. Нароков — Кавалер. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.